ISTORIA

DELLA LETTERATURA GRECA.

ISTORIA
DELLA
LETTERATURA GRECA

DI

CARLO OTTOFREDO MULLER.

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DALL'ORIGINALE TEDESCO
PRECEDUTA DA UN PROEMIO SULLE CONDIZIONI DELLA FILOLOGIA
E SULLA VITA E LE OPERE DELL'AUTORE

PER

GIUSEPPE MÜLLER ED EUGENIO FERRAI.

VOLUME SECONDO.

FIRENZE.
FELICE LE MONNIER.

1859.

CAPITOLO VIGESIMO.

ATENE.

La greca letteratura, in quella forma in cui la imparammo a conoscer sin qui, era comune proprietà del popolo greco, sì che or l' una ed or l' altra delle stirpi di esso, la sua indole e le sue proprie inclinazioni seguendo, ora di questo ed ora di quel genere letterario si rese signora affine di coltivarlo, stampandovi l' impronta del proprio carattere, con ispeciale compiacimento. E così accadde che or da Mileto nell' Ionia, or da gli Eoli dell' isola di Lesbo, ora poi dalle colonie della magna Grecia e della Sicilia non che da' Greci della madre patria potenti provenisser gl' impulsi, che chiamarono a vita nuove forme della poesia e dell' oratoria, avviando per nuovi sentieri la fantasia e la forza dell' invenzione. Ma non è a credere che ciò che nel suo genere riuscisse eccellente, si rimanesse per questo fin da' tempi dell' omerico canto esclusivo possesso d' una singola stirpe, a quel modo, e ciò valga ad esempio, che le popolari canzoni, dettate in un particolare dialetto, si fra' popoli antichi come fra' moderni conosciute sono da quella stirpe soltanto alla quale appartiene il dialetto; imperocchè presso i Greci ben per tempo si formò una *letteratura nazionale*, ovvero tale che tutto quello che in qual vuoi parte di Grecia e in qual tu voglia dialetto fosse creato di bello, era avido desiderio e godimento e non invidiato diletto di tutti i Greci. I canti soavi della lesbica Saffo profondamente commossero il cuore dell' Attico Solone,[1] null' ostante il dialetto a lui straniero degli Eoli e' tardi anni

[1] Cap. XIII.

che l'età sua omai aveva raggiunto; i filosofemi degl'investigatori d'Elea nell'Enotria ben presto giunsero alle orecchie ed allo spirito d'Anassagora che viveva a Mileto e ad Atene; dal che è agevole a dedurre che in quel tempo le opere memorabili con bastevole rapidità per la Grecia si diffondessero. E già prima i poeti e' sapienti certe greche città visitavano, le quali reputavansi fosser quasi il teatro in cui avrebber potuto fare universalmente note e l'arte e le indagini loro; e in sino alle guerre persiane, godette Sparta la fama d' essere la città che offeriva cotal gloria più sicuramente, da che i Lacedemoni, sebbene poco produttivi per loro medesimi, erano reputati intelligenti giudici nell'arte e nella sapienza e da sicuro sentimento guidati [1]; e di qui accadde che i poeti più illustri e i musici e i filosofi di quella età, fosse detto, aver passata una parte della loro vita in Isparta. [2]

Ma ben diverse forme dovè vestire la letteratura e la cultura greca allora quando una città, e dalla politica potenza e da tutte le più propizie circostanze esteriori ed eziandio da una propria interiore forza intellettuale inalzata, si conquistò il luogo di *capitale* della Grecia in rispetto all'arte ed alla cultura, non pure procacciando stima e valore dinanzi a tutti i Greci alla sua propria letteratura, che si dispiegò con la più gran varietà, ma facendo eziandio prevalere per tutta la Grecia il suo giudicio e 'l suo gusto in tutte quelle cose che risguardavano l'arte e la favella; e con ciò ella sentenziò per la prima che cosa avesse generalmente a considerarsi come letteratura classica de' Greci e a tramandarsi alla posterità, e ben prima invero che i critici d'Alessandria potesser fissare il loro canone. *Atene* fu questa città, nè v' ha epoca

[1] Aristot. *de Rep.* VIII, 5: οἱ Λάκωνες.. οὐ μανθάνοντες ὅμως δύνανται κρίνειν ὀρθῶς, ὡς φασί, τὰ χρηστὰ καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν.

[2] Così p. e. Archiloco, Terpandro, Taleta, Teognide, Ferecide, Anassimandro.

più importante nell' istoria della greca cultura, del tempo in cui Atene surse a questo primato fra le città sorelle di Grecia. Nella natura del popolo ateniese si ritrovavano profondamente radicate le attitudini a potervi riuscire; chè gli Ateniesi erano Ioni, e quando i loro fratelli se ne distaccarono per andarne a edificare le dodici città su la spiaggia asiatica, già erano poste le fondamenta della cultura particolare degl' Ioni. Il loro dialetto erasi separato dal dorico e dall' eolico per particolari e distintive differenze; il culto degli Dei, che appo gl' Ioni aveva lieto ed allegro carattere, avea preso sua forma in certe determinate feste nazionali, [1] ed ivi pure furono posti i germi da' quali si potè svolgere una repubblicana libertà prima che quella separazione accadesse. Quanto poi fosse grande l' interiore ricchezza e la forza motrice dello spirito ionio, ce lo addimostrano le stupende creazioni degl' Ioni dell' Asia e delle isole ne' due secoli che precedettero la guerra persiana: la poesia giambica ed elegiaca e i primordi della filosofica investigazione e dell' istoriografia, per passarci qui dell' epico canto che appartiene ad un periodo molto anteriore ed affatto diverso. Quello poi che a rispetto di ciò produssero nel medesimo tempo nell' Attica gl' Ioni, rimasti nella patria terra, ne pare scarso e limitato al paragone del crescere rigoglioso della letteratura che aveva cominciato a fiorire nell' Asia; e solo il successivo progredimento ne potrà dimostrare come e' fosse di gran lunga più profondo e durevole lo svolgimento intellettuale in Atene. Chè infatti la cultura degl' Ioni dell' Asia minore ci dà l' immagine d' una pianta, che, trasportata dal suo patrio terreno in un altro più rigoglioso e sotto più mite clima, con la vegetazione che s' ha nelle serre, s' arricchisce di foglie e di fiori, mentre la sua sorella, rimasta nel suolo a lei naturale, raggiungendo una maggiore vigoria e del tronco e dei

[1] Sono per ciò comuni agl' Ioni e agli Ateniesi le Targelie e le Pianepsie di Apollo, le Antesterie e le Lenee di Dioniso, le Apaturie e le Eleusinie e molte altre feste e riti del culto.

rami, più eccellenti e nutritivi frutti alla fine produce. E 'l terreno e 'l clima stavano daddovero nella stessa ragione in cui stanno nella similitudine nostra. Imperocchè l' Ionia, secondo ne afferma Erodoto, di tutte le contrade della Grecia aveva il clima più dolce e più mite; e, se quell' istorico non concesse al suolo dell'Ionia i primi onori, egli è tuttavia certo che le valli di questa regione traversate da' fiumi, come specialmente quella del Meandro, erano fiorenti di straordinaria fertilità, da che grasso erane il suolo alluviale e pregno di elementi vulcanici. Al paese dell' Attica all' incontro attribuirono in generale gli antichi un terreno sassoso e coperto leggermente da uno strato superficiale di terra grassa,[1] che, se non potea dirsi sterile, richiedeva però maggior lavoro e maggior cura che non nelle altre parti di Grecia; il perchè anche, secondo la sottile osservazione di Tucidide, le guerresche stirpi de' remotissimi tempi non fecero per esso gravi contese, ma di là si spinsero alle più ricche pianure dell' Argolide, di Tebe e della Tessaglia: e appunto per ciò addivenne possibile nel suolo dell' Attica uno sviluppamento della vita cittadinesca e dell' industria più lento sì ma men disturbato. Ma anche all' Attica non mancarono nell' antichità i vezzi della natura, secondo che dice Sofocle nello stupendo canto del coro di Colono: le verdi convalli

Ove frequente in mesti
Modi gorgheggia il querulo usignolo....
Fra l'edere vivaci e nel sacrato
Bosco di cento e cento
Frutti ferace, al Sole
Chiuso, e al furor del vento;....
Di bei fior grappoloso in questo loco
Il perenne narciso,
Ghirlanda delle due Gran Dive antica,
Tuttodì si nutrica
Di celeste rugiada e l'aureo croco.[2]

[1] τὸ λεπτογεων.
[2] Sofocle, *Edipo a Colono*, v. 670-81. Versione di Felice Bellotti, vol. II, p. 236.

È anzi tutto lodato come eccellente pregio del clima attico la pura atmosfera da fresche aurette temprata e purificata che già Euripide ne rappresentò come un etere intellettuale che dà a tutte le creazioni dell' attico genio quella grazia particolare che come dolce fragranza le circonfonde. « O voi », dice il poeta a' suoi Ateniesi, « da Eretteo discendenti, fin da gli antichi tempi felici ,voi, prediletti alunni degli Dei beati, cogliete dal vostro sacro inconquistato paese la gloriosa sapienza, come un frutto del vostro suolo, e grazioso movete il passo dal raggiante etere del vostro cielo ricinti, ove, è fama, che le nove sacre muse pierie abbiano allevato Armonia dalla bionda chioma, quasi fosse loro figlia comune. E pur dicesi che la dea Cipregna attinga nel Cefiso dalla bella corrente le onde e poi soffiando in sul paese le sparga in forma d' aure soavi dolcemente ridenti, e quella dea vezzosa, cinta le chiome d'olezzanti serti di rose, invia ognor gli Amoretti che s' aggiungan compagni alla veneranda sapienza, e le opere sostengano d' ogni virtude. »[1]

[1] Euripide, *Medea*, v. 824. La versione deve ad un tempo essere interpretazione di questo luogo ingegnoso e ricco di molti pensieri. *Felice Bellotti (Tragedie d'Euripide, I, pag. 38 e seg.) così traduceva il bel passo:

STROFE I.

Da lunga età beati,
Incliti figli de' beati numi,
Son gli Erettidi, che nudrir le menti
Soglion di nobil sapienza, e ornati
Van d' eletti costumi;
Là nell' aer lucidissimo viventi
Di quella sacra invitta terra, dove
Fama è, che della nova
Pierie Muse il puro almo corteggio
Alla bionda Armonia compose il seggio.

ANTISTROFE I.

E di Cipro la Dea
Pur ne va (com' è grido) in su la sponda
Del Cefiso e le belle acque ne attinge.
E tutta la contrada affresca e bea
Di molli aure gioconde,
E ghirlanda alle chiome ivi pur cinge
Con gli olezzanti della rosa fiori;
E vi guida gli Amori
A saggezza compagni e delle tutte
Virtudi intesi a far quell' alme instrutte.

A questa qualità del paese s'aggiungeva cooperatore il politico reggimento con quella intima concordanza che tante volte meravigliando scorgiamo nell'istoria de' popoli. Gl'Ioni, come stirpe più vigorosa e più adusata alla guerra, non ebbero da prima a far lunga contesa con gli abitatori del paese o Lidi o Carii o d'altre stirpi, e, impadronitisi di tutto il littorale, strinsero poscia amichevoli relazioni con loro; dal che per le attinenze ch'ebbe la Lidia fin da remotissimi tempi con Babilonia e con Ninive, derivarono ad essi dall'interno dell'Oriente diverse arti e godimenti della vita; ma quando poi la monarchia lidia crebbe in possa ed estensione sotto i Mermnadi, già tanto erano scaduti ed infemminiti, che, mancando loro ogni politica unità, caddero abbastanza facile preda del regno vicino e con gli altri sudditi di Creso vennero poi sotto 'l giogo persiano. Gli abitatori dell'Attica all'incontro, chiusi d'ogni parte e spesso anche angustiati dalle stirpi più bellicose di Grecia, i Beoti Eoli Dori, essi che erano ultimo avanzo di quell'ionica stirpe, che già prima tenne tanto più larghe contrade della madre terra, non potevano deporre il brando, e così per le loro proprie circostanze si trovaron nel caso di conservare con la libera mobilità, che è carattere dell'ionica stirpe, l'attività e la risolutezza che li fe capaci e maturi a grandi cose. E per ciò stesso eglino non giunsero così presto a quella sicura alterezza che s'ebbero gli Spartani, padroni di mezzo il Peloponneso e consci di loro incontestata maestria nell'arte della guerra; imperocchè gli Ateniesi furon sempre costretti a guardarsi inquieti d'attorno ed a cercare occasioni per rafforzare la loro potenza, nel che è a ritrovare la prima causa delle parti tanto diverse che Sparta ed Atene rappresentaron da poi ne' grandi avvenimenti del mondo. Inoltre l'attività intellettuale degli Ateniesi era ognora rivolta al legale sviluppamento della vita politica sempre progrediente pel libero movimento del popolo, sì che solo in Atene e non già nelle altre

parti dell'Ionia avrebbe potuto sorgere un uomo quale *Solone* e farsi com'ei, per la fiducia de'suoi compaesani, l'ordinator dello stato. Solone seppe conciliare i diritti ereditari dell'aristocrazia con le pretensioni d'un popolo, che, omai venuto in età maggiore, voleva partecipare al reggimento de' suoi negozi, e seppe coordinare la severità e l'ordine morale con una libertà che diè aperto campo a ciascuno di svolgere le sue forze e l'indole sua. Pochi uomini politici splendono di sì pura luce come Solone: ma già l'umanità dell'animo suo, il suo cuore, il suo vivo e caldo sentire imparammo a conoscer di sopra da' frammenti delle sue elegie e de' suoi giambi.[1] A lui tien dietro il dominio della casa de' Pisistratidi, che, con alcune interruzioni, durò ben mezzo secolo (dal 560 al 510 av. Cr.); e quello fu certamente un reggimento intelligente e benevolo pel paese quanto lo potea consentire ciò che in tutti i tiranni prepondera, lo studio di fissar saldamente la casa regale. Era infatti Pisistrato un reggitore politico ed avveduto che già allargò fuori dell'Attica i suoi possessi e seppe stabilire il suo dominio nella contrada dello Strimone, doviziosa per quelle miniere d'oro, che poi gli Ateniesi ebbero tanto a cuore di conservarsi.[2] S'adoperò nell'interno dello stato per promuovere l'agricoltura e l'industria, ed è fama che favorisse più specialmente la cultura dell'ulivo sì confacente a quel terreno e a quel clima. Ne' Pisistratidi eziandio, com'è di tutti i tiranni, surse vivo desiderio di splendide opere d'arte: e 'l tempio di Giove Olimpico, da essi innalzato, sebbene per metà solo compiuto, fu ognora l'opera architettonica più grande in Atene e lo stupore de'secoli successivi. E così pure, a quel modo che amano i tiranni di circondarsi di quello splendore che può offerire alle loro case la poesia ed ogni altra musica arte, spetta certamente a' Pisistratidi la gloria d'aver diffuso fra gli Ateniesi il

[1] Cap. X.
[2] Erodoto, I, 64.

gusto della poesia e d'aver fatto ad essi connaturale tutto quello che in sin allora avesse la Grecia prodotto di più eccellente. L'instituzione per la quale nelle feste Panatenee recitavansi, nella connessione loro propria, l'Iliade e l'Odissea, non appartiene incontrastabilmente a' Pisistratidi;[1] ma d'altra parte egli è pur certo che il figlio di Pisistrato, quell' Ipparco ch' ebbe mite sentire ed eletta cultura, raccoglieva ad Atene i lirici più illustri d'allora, quali Anacreonte,[2] Simonide[3] e Laso;[4] e con questi di grande autorità godevano pure i raccoglitori e' continuatori delle poesie misteriose come Onomacrito, sì che poscia i Pisistratidi se 'l conducessero seco alla corte del re persiano, quand' eglino furono discacciati. Questi instituti e favori tuttavolta non scemano certamente valore a quella solenne asserzione pronunziata da Erodoto, che cioè Atene, solo quando ebbe scosso il giogo di tale dominio, s'innalzasse, e con quella vigoria che solamente procede dalla partecipazione d'ogni cittadino al reggimento della cosa pubblica;[5] e abbenchè Erodoto così affermando risguardasse principalmente alle guerresche imprese d'Atene, ciò stesso vale non meno nel regno dell' intellettuale attività, a quel modo che l'istoria degli Ateniesi ne mostra in generale lo strano fenomeno, che la poesia e l'arte allora producano appunto i loro fiori più belli quando nelle maggiori tempeste della vita politica tutte le forze son messe in atto per salvare od ingrandire lo stato. Il lungo dominio de' Pisistratidi, abbenchè fossero accorsi a ripararvisi stranieri poeti, non diè, ove tu eccettui i primordi del drama tragico, un' opera patria di genere importante; chè in fatti le origini della comedia nelle campestri feste di Bacco cadono nel tempo tuttavia anteriore a Pisistrato. Ma ne' trenta anni all' incontro che corsero fra la espulsione

[1] Cap. V.
[2] Cap. XIII.
[3] Cap. XIV.
[4] Cap. XIV.
[5] Erodoto, V. 78.

d'Ippia e la battaglia di Salamina (Ol. LXVII, 3, fino a Ol. LXXV, 1, av. C. 510-480.), ne' quali Atene e forte e bene avventurosa resistè a' suoi vicini di Beozia e d'Eubea, e con giovanile arditezza osò ben presto immischiarsi da prima nelle cose degl'Ioni a lei affini di stirpe e proteggerne la rivolta contro la Persia, e risoluta respinger da poi il primo e poderoso urto delle forze persiane: in questo tempo medesimo ella udì in su la scena la commovente poesia di Frinico e la sublime di Eschilo; l'eloquenza politica s'avvivò in Temistocle; la collezione e l'indagine istorica, quali ci si mostrano in Ferecide, trovano il loro suolo in Atene; e così in ciò medesimo noi vediamo, quasi diremmo, un presentimento di ben più grandi e più splendide cose a cui parve che dalla sua medesima sorte fosse destinata quella città. E l'arte plastica istessa non così ivi medesimo tenne dietro a'favori esterni, che certamente le dovè concedere lo studio de' Pisistratidi per le grandi imprese, quanto più a gl'interiori impulsi della libertà e a quella intima giocondità che dessa comunica all'animo; e mentre dall'Olimpiade LX (av. C. 540) ad Argo, a Lacedemone, a Sicione ci si appresentano già celebri maestri ed intiere famiglie e scuole di fonditori in bronzo, di cesellatori in oro e in avorio, di scultori e di simili altri artisti, l'Atene de'Pisistratidi ne è affatto priva, e solo al tempo della battaglia di Maratona s'intendono nominare gli Ateniesi Antenore, Critia ed Egiade come eccellenti maestri della fusione del bronzo. Ma l'opera, per la quale e Antenore e Critia vanno specialmente famosi, si furono le statue in bronzo d'Armodio e d'Aristogitone uccisori de'tiranni e salvatori d'Atene, secondo la volgar tradizione, dal giogo de'Pisistratidi. [1]

Questa cotale stirpe d'uomini magnanimi e di grandi divisamenti fu colpita da' gravi e affannosi perigli della *guerra persiana*, che dispiegò sovr' essi quella forza che meglio rinvigorisce ed accende l'entusiasmo e per la quale i grandi pe-

[1] Vedi Cap. XIII.

ricoli superati felicemente divengono pe' popoli il beneficio migliore; imperocchè cotali momenti cancellano dall'animo tutte le piccole cure e le pigre abitudini, sforzandolo a vivere in grandi pensamenti, a prendere nobili deliberazioni e a vivere in un cerchio d'idee che per l'individuo han più valore che non la propria esistenza, e quelle nobili passioni che allora si destano eccitano un calore che lungo tempo dura e si diffonde in tutte le creazioni e le opere. Quando mezza la Grecia s'era omai piegata dinanzi all'esercito persiano, gli Ateniesi, con quell'amore di libertà che non conosce rispetti, abbandonano la bella lor patria, lasciandola in preda alla nemica devastazione; e salendo tutti insieme in su le navi conquistano la vittoria per mare; ma di subito tornano a farsi gli ausiliatori più sicuri nella guerra terrestre a gli Spartani. E quella prudente temperanza, per la quale, a pro del bene comune, si sommettono al supremo impero degli Spartani, mista all'ardito amore d'imprese, che affatto mancò a Lacedemone, conseguì ben tosto un premio che di gran lunga avanza le più ardite speranze che mai vagheggiassero gli Ateniesi politici negli anni anteriori. L'amore degl' Ioni per la città madre Atene, destatosi già prima della battaglia di Maratona, stringe ben presto una più intima unione di presso che tutti i Greci del littorale asiatico con quella città; e allorquando con tutti i Greci della madre patria si ritraeva Sparta dal continuare la guerra, formasi, affin di condurre a termine la guerra nazionale, un'alleanza ateniese, che poscia a poco a poco, ma pure con bastevole sollecitudine, si trasforma in un vero dominio degli Ateniesi su' popoli loro affini di stirpe ed alleati, od anzi in un grande e fiorente regno delle isole e delle spiagge che circondano il mare Egeo, tenuto da gli Ateniesi, ed una parte del Ponto Eussino; e così poneva Atene una larga base all'edificio della sua politica grandezza che magnificamente splendido innalzaron da poi i suoi politici reggitori.

Ma quegli che mise il culmine a questo splendido edificio fu *Pericle* per tutto quel tempo che resse la cosa pubblica, e fu dall' Ol. LXXIX (464) all'incirca fino alla sua morte, Ol. LXXXVII, 4, (429). Anzi tutto alle relazioni d' Atene co' suoi alleati e' diè carattere di *dominio*, allora quando dichiarò erario d' Atene quello che già lo era di tutta la confederazione; e cotale carattere si studiò di mantener loro con ogni risolutezza, severamente punendo ogni tentativo di ribellione. Così Atene addivenne per lui una comune dominante, intesa principalmente a governare ed amministrar la giustizia in un regno largamente esteso e fiorente d' agricoltura, d'industrie e di commerci. Ma certamente non era solo il possesso di questo dominio e la trattazione de' negozi, che ad esso eran congiunti, lo scopo a cui mirò Pericle e 'n cui vide la meta di tutti questi conati e 'l sommo bene che procacciare voleva a' suoi Ateniesi. La stella che gli era guida fu l' idea svoltasi nel suo intelletto d' un' esistenza nobile e bella, degna dell'uomo, o d' una vita che vaglia la pena di vivere, qual ei la voleva effettuare in Atene. La silenziosa potenza dello spirito, che ne' grandi e nobili pensamenti consiste, doveva compenetrare tutto quanto il popolo dominatore; e di fatto, finch' ei resse il timone della repubblica, lo compenetrò ben più che mai non troviamo in alcun tempo o parte dell' istoria. L' istesso Pericle in mezzo a questo popolo d' uomini liberi, cui era toccato quasi in retaggio il massimo dell' azione, che può aversi su le pubbliche pratiche, e del libero movimento sì nella vita pubblica come nella privata, in mezzo a questo popolo di liberi uomini viveva come un privato senza grave ufficio civile, senza governativa podestà[1] e senza la

[1] Allo scoppiare della guerra peloponnesiaca, è certo che Pericle teneva l' ufficio di prefetto del tesoro (ὁ ἐπὶ τῆς διοικήσεως): ora cotale ufficio poteva dare occasione a conoscere minutamente le finanze d' Atene, ma non v'era aggiunto alcun potere governativo. Ognuno intende che qui è a far eccezione pe' tempi in cui Pericle fu stratego, e ciò fu al principio della guerra peloponnesiaca, chè allora lo stratego aveva un gran potere esecutivo, tenendosi Atene in stato d' assedio come un campo fortificato.

forza correspettiva che ne procaccia obbedienza a' comandi; ch' egli infatti non n' aveva più che un edile romano, eppure tant' alto dominava con la forza dello spirito su la moltitudine, che ben di rado troveresti un reggitore che abbia potuto altrettanto. Quand' ei parlava da la tribuna alla radunanza del popolo, gli Ateniesi videro in lui un Giove Olimpico, che stringe la folgore e 'l tuono, non già per l' appassionato movimento dell'eloquio, ma sì per l'irresistibile forza de' pensieri, che profondamente penetra negli animi, e la sublimità di tutta la sua presenza, onde vennegli il nome d' Olimpico, e per la quale un comico, di lui e degli altri oratori parlando, diceva, che solo Pericle lascia negli animi degli uditori il pungolo del discorso.[1] Ma a che cosa veramente volesse Pericle avviare il suo popolo e a quale scopo accumulasse in Atene questi potenti mezzi della forza e della ricchezza, meglio si fa manifesto da le opere architettoniche e plastiche che sursero sotto l' amministrazione di lui e che tuttavia ne avanzano nelle loro ruine. Pericle infatti, poichè Temistocle, Cimone ed egli stesso ebbero nel miglior modo provveduto alla sicurezza della città, afforzando essa ed il porto con le lunghe mura, indusse il popolo Attico a consacrare tanta parte delle doviziose sue rendite all' adornamento della città con le opere dell' architettura e dell' arti plastiche, quanto mai non aveva speso per tale scopo niuna repubblica e niun monarca.[2] Questo dispendio, che sarebbe stato reputato

[1] *μόνος τῶν ῥητόρων τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις:* *Eupoli* ne' Demi.

[2] Le annue rendite d' Atene nell' epoca di Pericle, quando i tributi degli alleati ascendevano a seicento talenti, sogliono calcolarsi in tutto a mille talenti. Ora, di qui partendo, che le Propilee con gli edifici annessi sieno costate due mila e dodici talenti, tutte le spese fatte per i monumenti, quali l'Odeone, il Partenone, le Propilee, il tempio d' Eleusi ed altri templi eretti intorno alla medesima epoca nelle campagne, come p. e. a Ramno e a Sunnio con tutto l' ornamento d' immagini e di colori; per le statue degli Dei in oro ed avorio, come quella di Pallade Atena nel Partenone, per tappeti magnifici e simili altre cose non potranno estimarsi minori di ottomila talenti. Eppure tutte queste opere sono degli ultimi vent' anni della guerra del Peloponneso.

fuor di misura in ogni altro tempo, era invece ben opportuno alloraquando l'arte, dopo una lunga e vigorosa lotta, quasi come un meraviglioso fiore dal suo boccio, si schiuse, e quando le intelligenze, che stavano d' intorno a Pericle e con esso erano intimamente legate, come appunto Fidia, erano giunte a possedere quella forza misteriosa ed incantatrice, che fa parlare con lo spirito il più sublime la pietra ed il bronzo, le colonne e le travi, le membra e i volti riprodotti degli uomini. Dobbiamo quindi tanto più ammirare la forza del genio di Pericle il quale accolse questi raggi dell'arte, che appunto allora per la prima volta erompevano in mezzo al più puro splendore, e seppe ad un medesimo centro per la gloria d' Atene farli convergere, considerando che, a dir propriamente, così opportuno tempo, come fu quello, non è mai più ritornato, ed esso stesso sarebbe andato irreparabilmente perduto, ov' allora non fosse stato colto; che infatti opere di tanta eccellenza e di sì nobil bellezza e perfezione non surser mai più nè sotto la protezione de' monarchi di Macedonia nè sotto 'l dominio di Roma: e, per dirlo in una parola, le grandi creazioni dell' età periclea sono quelle opere della mano dell' uomo che veramente uniche appagano perfettamente l' estetico sentimento dell' arte. Ma l' intendimento di Pericle e degli Ateniesi, che con lui concordemente pensavano, essere mai non potè che solo quella cultura e que' godimenti che entran nell' animo pel senso della vista, trovassero in Atene la loro patria; chè bene è manifesto, come ogni loro conato mirasse a fermare e conservare in Atene ogni grazia che all' uomo procaccia la vita del pensiero e dell' intelletto. È noto, come Pericle fosse stretto in intimi legami di confidenza con Sofocle, e quindi ben può supporsi che le poetiche creazioni, quali l' Antigone, formassero il più grato piacere della sua vita, principalmente per ciò che fra' principii politici di Pericle e la poetica natura di Sofocle passa un' intima affinità, come procedendo innanzi potremo anche più chiaramente vedere. Più

intima amicizia ebbe ancora col primo filosofo che annunziasse alla Grecia la dottrina dello « spirito ordinatore: » io voglio dire con Anassagora;[1] e più generalmente la casa di Pericle, massime nel tempo in cui stavane a capo quella bella e spiritosa donna che fu la Milesia Aspasia, che conduceva più libera vita che l'attico costume non concedesse alle legittime mogli, possiamo ben figurarcela come un centro d'unione per tutti coloro che avesser compreso il più alto e spirituale destino d'Atene, e con ogni lor forza deliberatamente s'adoperassero a conseguirlo. Il perchè Tucidide nella famosa orazion funebre fa dire a Pericle, e se non nelle parole certamente nel pensiero a lui ben s'appartiene: « io sostengo, tutto compreso, essere la nostra intiera città la scuola della cultura dell'Ellade.[2] »

Ma che questa splendida immagine della umana eccellenza non si macchiasse mai nemmen dell'ombra della colpa, che ad ogni terrena cosa s'apprende, che questa altezza dell'attica coltura in sè non abbia traccia veruna di quel decadimento, che, nello svolgersi delle umane cose, segue tanto da presso al più bel fiorire di esse, chi è che voglia affermarlo? Già l'istessa politica condizione esterna d'Atene mise in una trista contesa con gl'interessi speciali e le passioni ad essa proprie quel nobile patriottismo e quel morale sentimento del dovere e del dritto, onde gli Ateniesi avean fatto bella mostra nella guerra persiana. Atene non ebbe da prima amichevoli relazioni col resto della terra madre de'Greci; ed unici gli Ioni, che, circondati dagli Eoli e da'Dori, s'erano pur conservati in sull'estrema punta dell'Ellade, non poteron mai trovare in veruna parte quella simpatia che strinse insieme coloro che fra' Greci

[1] L'Autore del primo Alcibiade (fra'dialoghi platonici, p. 118) congiunge con Anassagora, come amici di Pericle, i musici filosofi Pitocleide e Damone. Raffr. gli Scolii a questo luogo. È fama che Pericle avesse relazione anche con Zenone d'Elea e Protagora il sofista.

[2] Tucidide, II: 41. ξυνελών τε λέγω τὴν πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι.

ad una medesima stirpe appartenessero; gli stati poi dell'antica Grecia non riconobbero mai l'intellettuale superiorità d'Atene, si che fossero pronti a sommetterlesi nelle politiche unioni; e così avvenne che Atene non distestendesse mai su gli stati dell' antica Grecia, liberi fin dall' età più vetusta, quella egemonia che pure in diversi tempi fu a Sparta concessa. Fino da quando Atene pose le fondamenta della sua grandezza politica, dovè prefiggersi come scopo il sottrarsi dalla sorveglianza degli altri Greci; e, da che l'Attica non era, come i politici d' Atene avrebbero massimamente bramato, un'isola, furono almeno con quelle immense fortificazioni ella e 'l suo porto isolati dal continente e sottratti, quanto era possibile, all'influsso delle potenze di terra. Gli sguardi di questi politici eran tutti al mare rivolti, imperocchè ben compresero essere Atene destinata all'imperio sul mare sì per la natura propria degl' Ioni dell' Attica, sì per la geografica posizione della penisola, e sì finalmente per gl' interni tesori di essa, come più specialmente per le miniere d' argento; e a cotale determinazione l'istessa guerra persiana aveva dato il più potente impulso. La sua grande marina poneva poi Atene quasi naturalmente a capo degli alleati d'oltremare che ancora solevano continuare una guerra di liberazione e di difesa contro la Persia.

Questi alleati già prima erano tutti sudditi del gran re e in parte già da lungo tempo accostumati più ad ubbidire da servi che ad usare per propria deliberazione delle loro forze; e fu colpa de' loro rifiuti e de' loro indugi, se gli Ateniesi a poco a poco incominciarono a stringere più fortemente le redini e a farla sempre più da signori. Certo è però che essi non furono mai nè per piacere nè per capriccio avidi di sangue o crudeli, ma alloraquando trattavasi di sostenere principii, da' quali stimassero poter dipendere la loro propria esistenza, era radicata nel loro carattere una certa rigida durezza, che poi da le circostanze furon costretti

a dispiegare pur troppo frequenti volte contro i loro alleati. Grande superbia all' incontro e patriottismo egoista era quello che tante città dovessero consacrare le loro ricchezze per fare della sola Atene il luogo in cui ogni arte e cultura si raccogliesse; ma però è a dire per la verità che non si esigeva che intieri milioni di uomini si sottomettessero a un tristo e indegno servaggio, affinchè poi poche migliaia partecipassero ai superiori beni dell' umanità; che anzi è incontrastabile essere stato pensiero di Pericle e de' politici pari suoi che Atene addivenisse l'orgoglio di tutta la confederazione, e che non meno di lei godessero de' piaceri del bello i suoi alleati, e pienamente partecipassero alle grandi feste, le Panatenee e le Dionisiache principalmente, a far le quali più splendide impiegavasi ogni arte ed ogni ricchezza.[1]

L'ardita prontezza dell' operare e la forza, che ne trascina, della favella[2] furono le doti che più specialmente distinsero gli Ateniesi fra' loro connazionali e che apertamente si manifestarono nella loro vita politica e nella loro letteratura; ma in ambedue questi pregi è grandissimo pericolo che non degenerino. Chè infatti appo loro la forza dell' operare si trasmutò in una irrequieta vaghezza d'imprese, la quale, nella guerra peloponnesiaca, non più essendo guidata dal conoscimento chiaro e tranquillo di tutte le particolari circostanze, che già s' ebbe Pericle, fu precipua cagione della caduta della potenza ateniese; mentre la consapevolezza di loro pronta favella, che gli Ateniesi ebbero più di ogni altro popolo greco, gl'indusse a bramare di tutto far subbietto a discorso, onde uno strano contrasto con la scarsezza di parole de' Greci più

[1] Molti indicii ci fanno credere che queste feste fossero propriamente fatte pe' confederati che vi si raccogliessero in gran numero. Alle Panatenee si fanno comuni supplicazioni (Erodoto VI, 111) pe' Plateesi, e in tutte le feste pubbliche facevansi del pari per quelli di Chio (Teopompo negli Scolii a gli *Uccelli* di Aristofane, v. 880) i quali nella guerra peloponnesiaca eran rimasti quasi i soli alleati sempre fedeli dopo la ribellione de' Mitelenei. Le colonie poi d'Atene, e ciò pare che valga per tutte le città della confederazione, offrivano sacrificii nelle Panatenee.

[2] *τὸ δραστήριον καὶ τὸ δεινόν.*

antichi, che in pochi accenti si studiavano di comprendere l'ultimo resultamento d'una lunga considerazione. Degno è di memoria che 'l gran Cimone, ben presto dopo la guerra persiana siasi distinto da' suoi compaesani conservandosi affatto straniero a quella potenza della parola ed alla garrulità degli Attici;[1] affermò infatti un suo contemporaneo, Stesimbroto di Taso, che nel suo diportarsi spiccava la nobiltà e la schiettezza, e che 'l suo carattere piuttosto era di peloponnesio che di ateniese.[2] Per lungo tempo infrenarono questa destrezza nel favellare i principii di nazionale moralità, che avevan poste profonde radici negli animi, e la pietà ereditata da' padri: ma poscia, verso il cominciare della guerra peloponnesiaca, quand'ebbe trovato in Atene adito ed aderenze una certa specie di uomini, che prendean nome di maestri della sapienza, e v'accorrevano dalle colonie d'oriente e d'occidente, e che noi più innanzi definiremo esattamente col nome di Sofisti, gli Ateniesi appresero la perigliosa arte di sottomettere i tradizionali principii de' costumi e della moralità ad un ragionamento analitico e dissolutivo, il quale, se infine riuscì a porre le fondamenta filosofiche della moralità, tuttavolta in su le prime potentemente favoriva gl'instinti e le inclinazioni immorali, e certamente distrusse la potenza delle salde abitudini e della sicura fede in certi principii innati negli animi. E queste arti della sofistica tanto più furono per Atene ruinose, perciò che già prima della guerra peloponnesiaca, sotto il reggimento di Pericle, la nobile forza virile dello spirito Ateniese, quale già tanto magnificamente splendea nella guerra persiana e ne' tempi ad essa immediatamente seguenti, se non era affatto distrutta, era però internamente paralizzata e rotta per gli influssi appunto di quella

[1] *δεινότης καὶ στωμυλία.*

[2] Presso Plutarco: *Cimone* 4. È però vero che a buon diritto Stesimbroto non ha bella fama per la sua crudelità e 'l piacere con cui narra la cronaca scandalosa del tempo suo. Ma le osservazioni, che, come le soprâccitate, sono attinte all'idea di tutta quanta la vita, hanno sempre un gran valore.

stessa fortuna che avea creato quella forza virile negli Ateniesi. Anche quando si ritenga impossibile di considerare come giusto ed equo il severo giudizio che pronunziò Platone degli effetti dell'amministrazione di Pericle su gli Ateniesi, che cioè ei li abbia fatti pigri, vili, loquaci ed avidi di danaro,[1] poichè cotale giudizio indettava al gran filosofo l'assoluta avversione ch' egli nutrì per gli uomini che tenner la pratica dello stato al suo tempo, non può tuttavolta negarsi che i principii appunto della politica di Pericle non abbiano una strettissima affinità con lo scadimento della morale da Platone in così forti parole significato. Pericle infatti, fondando la potenza degli Ateniesi unicamente sul mare, li dissuefece dalla guerra per terra, e da gli esercizi guerreschi, che a quella essendo preparazione avevano invigorita la forza degli antichi combattenti di Maratona; su le navi i rematori erano quello che più ne importava, e questi, se n'eccettui i tempi di suprema necessità, piuttosto che fra' cittadini si raccoglievano per mercede o a viva forza costretti, sì che forse non a torto, in sul cominciare della guerra peloponnesiaca, quel di Corinto sosteneva appo Tucidide, esser la potenza degli Ateniesi più che patria compra a danari.[2] In secondo luogo poi facendo Pericle de' suoi Ateniesi un popolo di dominatori, che la massima parte del tempo suo consacrava alle pratiche del governo ed a gli uffici di giudice nel suo regno e grande e vasto, dovè studiarsi eziandio che 'l popolo da questi pubblici negozi potesse ritrarre il suo giornaliero sostentamento; e così fu fermato per instituzione che una gran parte delle cospicue rendite d' Atene servisse a retribuzione de' cittadini, come stipendio de' giudici, de' senatori e di quelli che erano intervenuti alle popolari assemblee, o per titoli, come per modo d' esempio, di danaro per gli spettacoli (θεωρικά),

[1] Platone Gorgia, pag. 515 E.
[2] Tucidide, I, 121. Raffr. Plutarco, *Pericle*, 9.

anco meno valevoli. Pagare il popolo, affinchè partecipasse ai pubblici negozi, fu cosa affatto nuova per la Grecia: e 'l sedersi comodamente e lo stare ad ascoltar nella Pnice o nelle sale de' tribunali, parve a molti uomini ben pensanti oziosa vita al paragone di quella laboriosa dell'agricoltore che in liberi campi vendemmia asperso del sudore della propria fronte. Ma di tal modo per un considerevole tempo si passaron le cose, finchè poi non prevalsero soverchiamente le male abitudini ingenerate da tali circostanze, sì che potessero spegnere le nobili inclinazioni e gli abiti opposti e propri del carattere degli Ateniesi; per lunga pezza anche fra' cittadini d'Atene gli agricoltori industriosi, i prodi guerrieri e gli uomini austeri e morali e dell'antica stampa fecero fronte alla più giovine generazione ciarliera, desiderosa de' piaceri e che da fervide passioni commossa consumava tutto il suo dì ne' tribunali o su la piazza: ed è appunto intorno alla lotta di questi partiti che specialmente versa l'*antica comedia attica*; il perchè avremo ancora occasione di tornarla più da presso a considerare discorrendo sul proposito d'Aristofane.

Ma quello che pel subbietto nostro più importa, si è, che le arti e plastiche e della favella, insino all'epoca della guerra peloponnesiaca, non sono ancor tocche per nulla dal corrompimento de' costumi; chè anzi della più pura luce risplendono. Già fu osservato più volte nell'istoria della vita intellettuale, che i più be' frutti dell'arti non vengono a maturità in quello stato di cose, in cui i popoli senza vacillare s'indrizzano pel sentiero del buon costume, quando cioè non sono scosse per anco le colonne fondamentali del retto pensare e della vita innocente dalla forza che suole minarle delle passioni e del raziocinare; quasi che 'l bello ed il nobile mestieri abbiano di quell'incitamento che dà il vicino pericolo di degenerazione e di seduzione per far loro mostra nell'opre dell'arte e per serbare, almeno per qualche tempo,

quella felicità che dalla vita è scomparsa. Certa cosa ella è che le opere di questo periodo, bastevolmente ricordate dai nomi di Eschilo di Sofocle e di Fidia, non pure la perfezione della forma ne mostrano, ma sì ancora una grandezza dell'anima e una nobiltà del cuore e una elevazione su tutti i vili e bassi istinti, cui può la poesia farsi ancella; onde ci paiono da tener quasi in una medesima estimazione, e quegli intelletti che siffatte nobili opere crearono, e quei forti e assennati che seppero comprenderle. Pericle, il cui reggimento tutto quanto ebbe manifestamente per meta principalissima di fare generale e dominante nel suo popolo il sentimento della vera bellezza, poteva ben dire con verità, come gli fe dire nella orazione già sopra citata Tucidide: « noi amiamo il bello senza desiderio di pompa, e senza effemminatezza la sapienza: [1] » ma un passo ancora, e a quell' amore del verace bello s' aggiunge la cupidigia d'appagare male voglie, e 'n un vuoto giuoco di pensieri e di parole quell' amore della sapienza soffoca nel petto degli Ateniesi la potenzialità ad opere grandi ed egregie.

Ma volgiamoci ora anzi tutto a quel genere di poesia che è proprio degli Ateniesi, il *drama*, per osservare che come dal suo spinoso bottone la rosa, così dalle forme antiche e dure e rozze sboccia la grazia e la bellezza maggiore.

[1] Tucidide, II, 40; *φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας.* L'*εὐτέλεια* non significa già che gli Ateniesi non avessero pubblicamente consacrate ingenti somme per oggetti di belle arti; ma Pericle vuol qui ben dire che a gli Ateniesi generalmente nel loro amore per le arti non tanto importava l'esterno splendore e l'appagamento del desiderio di spettacoli quanto più in sè medesimo il bello.

CAPITOLO VIGESIMOPRIMO.

ORIGINI DELLA POESIA DRAMATICA.

—

A quel modo che la poesia in generale serba più perfetto e più fedele che non qualsisia altra prosastica manifestazione lo spirito di una età, così i tre principali rami della greca poesia ci dànno, quanto più è possibile, perfettamente il carattere de' tre diversi gradi della cultura di questo popolo. L' epico canto nel suo fiorire a quel tempo appartiene, in cui il mondo delle tradizioni, che le antichissime età avevan trasmesse, durando tuttavia il reggimento monarchico, aveva l' assoluto dominio degli animi e dei pensieri di tutti, perchè in esso il sentimento appagavasi. In un periodo di vita intelletuale più fortemente commossa, come quella che assisteva allo svolgimento de' governi repubblicani, quando l' individuo con le sue personali inclinazioni s' apre dinanzi la via seguendo la scorta de' suoi particolari intendimenti, e tutte le latebre dell' umano cuore si schiudono all' entusiasmo poetico, ebbero nascimento l' elegia, l' iambo e la lirica propriamente detta. Quindi, vedendo ora nel più splendido momento della greca cultura, nell' epoca in cui meglio fiorisce la libertà e la potenza d'Atene, sorgere un nuovo genere di poesia, interprete delle idee e de' sentimenti, che dominano questo tempo, sì che le specie poetiche da prima culte tanto si rimangono indietro che d'ora innanzi non han quasi più valore le produzioni loro, naturale è bene che anzi tutto dimandiamo a noi stessi, ond' è che la dramatica poesia fu così accetta a lo spirito di questo tempo da lasciar dietro sè nella gara pel favore del pubblico le sue sorelle?

La dramatica poesia, e 'l greco nome lo dice, poggia sopra azioni che non sono, come nella poesia epica, semplicemente narrate, ma quasi par che si passino in su gli occhi degli spettatori. L'essenziale differenza tuttavia fra 'l drama e l'epopea non può consistere in questo esterno procedimento, da che, essendo una *finzione* del poeta, abbenchè valga ad illudere gli spettatori, che queste e quelle persone dinanzi a noi parlino ed operino, tutta la differenza sarebbe d'inganno e d'arbitrio. L'essenza di questa poesia è dunque a ritrovarsi ben più addentro in tutta la disposizione dell'animo per generare ed accogliere le idee in cui versa il poeta. E ciò e manifesto essere principalissimo: che l'epico pone le azioni che narra ad una certa distanza, siccome fossero obbietti a tranquilla considerazione ed ammirazione, avendo sempre una sua propria consapevolezza della gran distanza, che, per ogni lato, dal suo subbietto lo separa, mentre invece il dramatico s'immerge con tutta l'anima sua in quella tal situazione della vita umana, sì che, mentre nella sua fantasia la rivolge, in se medesimo la *esperimenta*. Ed anzi e' la prova in due modi: prima rappresentandosi nell'interiore dell'animo le azioni dramatiche nella origine loro dall'intimo del cuore umano, dal desiderio oscuro fino alla risoluzione matura ed alla meditata esecuzione; e ciò così perfettamente e conformemente a natura, come se dal suo proprio interno scaturissero: una seconda volta poi perchè sul drama istesso è dipinto l'effetto delle azioni o de' destini delle persone su l'anima che vi partecipa, e svolto così che lo spettatore eziandio è costretto a prendervi la sua parte, sentendosi poderosamente trascinato nel cerchio de' dramatici eventi. Questo secondo modo di rappresentare l'azione del drama era di gran lunga il più importante nell'epoca in cui questo genere poetico aveva il suo svolgimento, e in ciò appunto sta la necessità del *Coro* da che esso, in questo tempo, partecipa alle sorti delle persone principali del drama; e di qui pure

discende, che 'l drama greco nelle sue origini non attenga alla poesia narrativa, ma si diparta invece da un genere della lirica. Ma di ciò faremo più tardi una meglio accurata considerazione: fermiamoci per ora a questo risultamento, che la poesia dramatica abbraccia la vita umana (e sol questa può dramaticamente trattarsi, laddove sol epicamente e liricamente può concepirsi la natura) con una forza e profondità di cui non è capace verun altro genere di poesia.

Trasportiamoci col pensiero a quell' età in cui la rappresentazione dramatica non era addivenuta per anche una costumanza di tutti i giorni, quando cotal genere poetico era affatto ignorato, e noi dovrem confessare che in questa creazione v' ha un ardimento speciale dello spirito umano. Mentre l' Aedo in sino allora aveva solamente cantato di Dei e d' eroi, come degli esseri i più sublimi, secondo che ne avea udito, per appresentarsi d' un subito ad annunziare se stesso come 'l Dio o l' eroe, faceva senza dubbio mestieri di speciali od anzi di singolari circostanze in una nazione, che, come la greca, ne' suoi stessi divertimenti stava così salda a determinati costumi. V' ha ben molto nell' umana natura, per ver dire, che ne sospinge al drama; quel generale desiderio d' imitazione che tanto volontieri toglie a rappresentarne l' estranee persone nel loro esteriore comportamento, e l' infantile vivacità con cui chi narra, quasi compreso del suo discorso, cita naturalmente le parole d' una persona che ha udito egli stesso o che appunto immagina come se fossero state mai pronunziate; ma pure da questi sparsi elementi del drama al vero drama è ancora un gran passo; e niuna nazione pare che abbialo fatto se non i Greci per primi. La letteratura dell' *Antico Testamento* contiene narrazioni, a cui s' intrecciano, come nel libro di Giobbe, discorsi e dialoghi; poesie liriche che hanno nesso dramatico, come la cantica di Salomone; ma in tutta quella letteratura non trovi ricordo di drami propriamente detti; la poesia dramatica *degl' Indi* appartiene solamente a que' tempi in cui

la greca cultura già aveva intime relazioni con quella dell' India, e i così detti misteri del *Medio Evo* riposano sopra una tradizione abbenchè molto oscurata dell'antichità. E nella antichità istessa la poesia dramatica e la tragedia principalmente non giunge a maturità che in una città sola, in *Atene*, e qui pur non si mostra che in poche feste d'una sola divinità, *Dioniso*, mentre l'epiche rapsodie e' canti lirici potevano in diverse occasioni essere recitati. Ed ora tutto ciò ne sarebbe inconcepibile, ove la dramatica poesia avesse avuto là sua ragione semplicemente in un capriccio o nell' arbitrio degli uomini, e dove avesse seguitato solamente il desiderio d' imitazione e 'l piacere che ci viene dal nascondere la reale persona sotto una maschera; chè allora tanto frequente s' incontrerebbe il drama nella vita de' popoli quanto quelle medesime qualità sono sparse in fra gli uomini.

Una ragione che meglio ne appaghi delle origini del drama deve offerirci la congiunzione in cui è desso co' riti religiosi, e con quelli di *Bacco* in ispecie. Il culto, in generale, degli Dei greci contiene una quantità d' elementi dramatici; da che gli Dei furono immmaginati come abitanti ne' loro templi, e partecipi delle loro feste, sì che non parve sconvenevole arditezza rappresentarli per mezzo di umane persone nelle loro azioni. Così un nobile fanciullo di Delfo rappresentava Apollo nella sua lotta col drago e nella fuga espiatoria che ne conseguitava; a Samo rappresentavansi le nozze di Giove con Era nella festa principale della Dea; e, secondo un antico scrittore, [1] i misteri d' Eleusi nulla furono più che « un mitico drama, » in cui, come in uno spettacolo, riproducevasi da' sacerdoti e dalle sacerdotesse tutta l'istoria di Demeter e di Cora: se non che forse è probabile che queste fosser solo mimiche azioni, a cui servivano tutto al più di spiegazione isolate sentenze piene di simbolico significato e gl'inni che di tanto in tanto cantavansi. Anche nel culto di Bacco

[1] Clemente d'Alessandria, *Protrept.*, pag. 12. Pott.

rinvengonsi tali mimiche rappresentazioni; così nelle Antesterie d'Atene la moglie del secondo Arconte, che avea titolo di regina, in misteriosa solennità fu fatta sposa a Dioniso, e nelle pubbliche processioni lo stesso Dioniso da un uomo rappresentavasi.[1] Nella beotica festa delle Agrionie immaginavasi Dioniso come fuggitivo e andavasi cercando per le montagne; allora un sacerdote che simulava un ente a Dioniso nemico, inseguiva con una scure una vergine che si fingeva una delle ninfe del séguito di quel dio. Quella festevole costumanza più volte ricordata da Plutarco è radice al mito, onde già Omero fece menzione, di Dioniso che con le sue nutrici è inseguito dal furente Licurgo. Ma una proprietà del culto di Bacco, che sovr'ogni altro facevalo atto a divenire la cuna del drama e più specialmente della tragedia, era l'estro entusiastico a cui andava congiunto. Già sopra[2] vedemmo ch' egli ebbe origine dal partecipare appassionato alle vicende della natura nel corso delle stagioni e specialmente a quella lotta per la quale, a così dir, la natura si muore nel verno per poi risorgere co' nuovi fiori in primavera; e di qui accadde che tutte le feste di quest' Iddio sì in Atene come altrove si celebrassero ne' mesi che alle più brevi giornate sono vicini.[3] La celebrazione di queste solennità così era originariamente disposta, che tutti gli entusiasti i quali a quella partecipassero, si pensavano di vedere realmente nella vicenda della natura assalito, ucciso o vicino a morte il Dio e poi fuggente e salvo risorgere a vita novella e ritornare

[1] In tale occasione un bello schiavo di Nicia rappresentava Dioniso. Plutarco Nic. 3. Raffr. la descrizione della gran pompa bacchica sotto Tolomeo Filadelfo presso Ateneo, V. pag. 196, seg.

[2] Cap. II.

[3] In Atene i mesi si seguono in quest'ordine: Poseideone, Gamelione (e prima Leneone), Antesterione, Elafebolione; in questi, secondo l'incontrastabile dimostrazione del Böckh, avean luogo le feste di Bacco: *piccole Dionisie* o *campestri Lenee*, *Antesterie*, *grandi Dionisie* o *della città*. A Delfo eran sacri a Dioniso i tre mesi invernali (Plutarco *de EI ap. Delphos*, c. 9.) e la gran festa della Trieterica celebravasi sul Parnaso nel tempo de' giorni più brevi.

vittorioso e dominante, sì che tutti quelli che cotale festività celebrassero, sentivano questi avvenimenti tristi e lieti a vicenda come se ne fossero stati immediatamente tocchi e commossi. È ben vero che ne'grandi mutamenti, che la religione greca ad una con la cultura della nazione aveva sofferti, si veniva a mano a mano perdendo la consapevolezza che i patimenti e le delizie che si piangevano e s' accoglievan con giubilo, realmente accadevano nella natura in su gli occhi degli uomini; che anzi si giunse fino a concepire come un essere affatto personale Bacco e simile ad uomo e per se stesso esistente, ma si conservò per sempre la partecipazione entusiastica a Dioniso e a' suoi destini come ad avvenimenti presenti. La folla degli enti naturali e subordinati, che circondavano Bacco, i Satiri, i Pani e le Ninfe, ne' quali si dirama la naturale vita del Dio, come a dire nella vegetazione e nel mondo animale, e con tanta varietà di forme belle e bizzarre, rimase sempre presente alla fantasia greca, sì che ella non ebbe gran fatto mestieri d' uscire dal cerchio delle solite idee, per vedere quasi co' propri occhi nelle regioni più solitarie fra' boschi e le rupi le danze di graziose Ninfe co' Satiri baldanzosi, e ad essi poi frammischiar ne' pensieri la propria persona. L'interno desiderio di combattere, di patire e di vincere in unione con lo stesso Iddio, il quale s' accendeva nel cuore di tutti gli adoratori di Bacco, trovava in questi enti subordinati un agevol gradino per poscia innalzarsi fino ad approssimare Dioniso: e a cotal desiderio deve appunto la sua origine quell'usanza, largamente diffusa nelle feste bacchiche, di prendere l' adornamento de' Satiri, chè ciò in vero dall' altro derivar non poteva, di dare cioè più libero sfogo all' audace petulanza, coperto il volto sotto una maschera, imperocchè sarebbe stato impossibile che da' cori di tali Satiri procedesse poi un giuoco tanto serio e patetico quanto è la tragedia. Ma egli è sibbene il desiderio di uscire fuor di sè stesso e di divenire a se stesso straniero e

di partecipare per questa guisa alla vita d'un mondo meraviglioso e fantastico quello che prorompe in mille diverse manifestazioni nelle bacchiche feste, e pel quale si tinsero i corpi di gesso, di filiggine, di minio e di sughi vegetali o rossi o verdi, si cinsero a' lombi le pelli di capra e di capriuoli, e 'l volto nascosero con grandi foglie di diverse piante che tenesser luogo di barba o finalmente sotto maschera di legno, di corteccia d'albero, o d'altre materie, prendendo l' adornamento proprio d' una determinata persona di questo regno dell' immaginazione.

Così, secondo che noi reputiamo, è possibile intendere, come, senz' alcuna arbitraria finzione, dall' entusiasmo del culto bacchico venisse a formarsi il drama, quasi fosse una parte della solenne venerazione del Dio. Ed ora, seguendo ben definite testimonianze e degne di fede, ci proponiamo di fare una più diligente considerazione del modo, col quale questo svolgimento ebbe luogo. È comune tradizione degli antichi eruditi che la tragedia e la comedia fossero originariamente un canto corale. [1] Per l' istoria della poesia dramatica egli è questo un fatto di suprema importanza, che l' elemento lirico o 'l canto del coro fossene l' originario elemento. L' azione, ossia il destino del Dio, o si suppose o simbolicamente fu indicato dal rito del sacrificio, mentre il coro ne veniva significando i suoi sentimenti intorno a questo destino. Cotal canto corale appartenne alla classe de' *ditirambi;* e Aristotele afferma che la tragedia abbia avuto origine da' precantori del coro. [2] Fu il ditirambo, come innanzi vedemmo, [3] un' entusiastica canzone a Dioniso, che cantata da prima senza severo ordine da gli ebbri commensali d' un convito

[1] Basti questo solo passo per molti: *Euanthius de tragœdia et comœdia*, c. 2. « *Comœdia fere vetus, ut ipsa quoque olim tragœdia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.* »

[2] Aristot. *Poet.* 4: ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

[3] Cap. XIV.

solenne, fu poscia, da Arione in poi (Olimp. XL in circa), regolarmente rappresentata da' cori. Il ditirambo era atto a significare tutte le disposizioni diverse e i diversi sentimenti a cui incitava il culto ed il mito di Bacco; v'erano infatti ditirambi allegri e festivi che celebravano il cominciare di primavera, e da questi è 'mpossibile che avesse origine la tragedia, che ha austero e tetro carattere. Ma quello che ad essa diè origine, dovè certamente aggirarsi intorno a' *patimenti di Dioniso,* come manifestamente si scorge dalla memorabile notizia d'Erodoto, che cioè a Sicione, al tempo del tiranno Clistene (circa l' Olimp. XLV, av. C. 600), siansi rappresentati tragici cori, che invece di Dioniso celebravano l'eroe Adrasto ne' suoi patimenti, e che Clistene abbia ridonato questi cori al culto di Dioniso.[1] Indi vedesi adunque che non pure esistevano allora tragici cori, ma eziandio che le loro rappresentazioni già erano state trasportate da Dioniso ad altri eroi, cioè a tali che per gravi patimenti e calamità bene s'apprestavano a ciò; e questa è pure la causa, perchè i ditirambi talvolta[2] e da poi per regola generale la tragedia da Dioniso ad altri eroi trasferivasi: ma non già a gli altri Dei dell'Olimpo greco, per ciò che essi sovrastano a' rivolgimenti de' destini e alla vicenda del piacere e del dolore a cui Dioniso e gli altri eroi son sommessi. Con quel dato cronologico d'Erodoto ben concorda che 'l famoso ditirambico Arione (Olimp. XL all'incirca, a. C. 580) come antichi grammatici attestano, abbia inventato il « modo tragico » (τραγικὸς τρόπος), sotto la quale denominazione apertamente s'intende quella medesima specie di ditirambi che a'tempi di Clistene erano in uso a Sicione. E da ciò riceve pure qualche valore la tradizione d'un antico tragico di Sicione, *Epi-*

[1] Erodoto, V. 67.... τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε. Che ἀπέδωκε si traduca « restituì » o « diè come cosa che appartenevagli » ne resulta sempre lo stesso.

[2] Esisteva un ditirambo di Simonide, intitolato *Mennone*, il quale è citato da Strabone, XV, pag. 728. Raffr. Plutarco *De musica*, 10.

gene, anteriore di tempo a' dramatici ateniesi, il quale, dalle confuse notizie e in parte anche corrotte ben s'indovina che dovè essere il primo che trasportasse la tragedia da Dioniso ad altre persone.

Ora se ci è concesso di formarci una più chiara idea di quell' antica tragedia, che tutta quanta appartiene ancora al culto di Bacco, le parole d'Aristotele, che cioè la tragedia abbia preso le mosse *da' precantori del ditirambo*, ci dánno diritto di ammettere che i coreghi v'avessero una parte speciale. Imperocchè avranno essi narrato i pericoli che minacciavano il Dio, e come fossero stati allontanati o vinti, sia che di fatto rappresentassero lo stesso Dioniso o un messaggio venuto in suo nome; e 'l coro avrà poi intorno a tale proposito, come se si trattasse di cosa presente, manifestato i suoi sentimenti. E per questo rispetto consideravasi il coro come una comitiva appartenente a Dioniso, e per ciò stesso prendeva le fogge de' *Satiri*, che non pure seguivan Dioniso nelle liete avventure ma anche in varie lotte e malaugurate sorti, e del pari erano abili a significare timore e spavento quanto ancora piacere ed allegria. Che poi la tragedia antichissima avesse 'l carattere d'un drama satirico, ce lo assicurano Aristotele e molti grammatici; ed appunto ad Arione, il quale è fama avesse inventato il ditirambo tragico, è attribuita anche l'introduzione de' Satiri in questo genere poetico. E già fin dall' antichità il nome di tragedia o canto del τραγός, da ciò facevasi derivare che i cantori stessi come Satiri a' capri si assomigliassero: ma tuttavolta è difficile che 'l nome proprio di questo genere poetico dalla sola affinità della forma, che pure è abbastanza lontana fra' Satiri e' capri, traesse sua origine. Chè bene è più probabile che in origine questa specie di ditirambi si rappresentasse intorno al sacrificio ardente d'un capro, abbenchè a più profonde mitologiche discussioni s'appartenga lo spiegare il nesso di congiunzione fra tal sagrificio e l'idea della più antica tragedia.

A tale adunque era già pervenuta la tragedia fra' *Dori*; ed essi per ciò medesimo si reputarono come gl' inventori del genere; ma ogni procedimento ulteriore a gli Ateniesi appartiene, imperciocchè fra' Dori pare che ancor lungo tempo questa lirica rappresentazione si conservasse. E che pure in Atene, almeno per un certo spazio di tempo, si cantassero tragici ditirambi del medesimo genere di quelli di Corinto e di Sicionė, è fatto da non mettersi in dubbio; chè ciò aveva luogo nel santuario di Bacco appellato *Leneone*, e nelle feste appunto *Lenee* alle quali si collegavano tutte le genuine tradizioni su l' origine della tragedia; [1] e tali feste celebravansi allora appunto quando in tutte le altre contrade di Grecia lamentavansi i patimenti di Dioniso. Ne' tempi posteriori poi quando si tenevano i dramatici giuochi nelle tre annuali feste di Bacco, la tragedia precedė nelle Lenee la comedia seguendo immediatamente alla processione solenne; mentre nell' altre feste Dionisie, si le grandi come le piccole, la comedia, essendo collegata con un gran banchetto, precedeva la tragedia che a quella teneva dietro. [2] Qui è fama che già

[1] In tutto questo noi facciamo intieramente astrazione dalle idee largamente diffuse e già accettate da Orazio dell' invenzione della comedia alla vendemmia, de' volti tinti di feccia, del carro su cui Tespi andò girando per le campagne dell' Attica e così discorrendo. Imperciocchè tutto ciò ha 'l suo fondamento in questo, che tutte quelle cose, che all' origine della comedia si riferiscono, alla tragedia son trasportate. Quella infatti nelle Dionisie campestri si svolge (vedi cap. XXVII); ed anche Aristofane chiama cantori di feccia (τρυγῳδούς) i compagni dell' arte sua ma non mai i poeti ed attori tragici: i carri poi non s' accordano col ditirambo che è cantato da un coro che sta fermo, ma si bene con una processione quale trovavasi nella più antica comedia; in alcune feste poi s' ebbe il costume di pronunciare dal carro parole di scherno o d' ingiuria (σκώμματα ἐξ ἁμαξῶν). Solamente se affatto si rimuova quest' errore, fondato sopra un equivoco facile a concepirsi, è possibile d' accordare l' istoria più antica del drama tragico con le testimonianze migliori e con quella d' Aristotele specialmente.

[2] Ciò è conforme all' indicazioni molto importanti che intorno alle varie parti di queste feste trovansi ne' documenti allegati da Demostene contro Midia. Delle Lenee è detto: ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί; e delle grandi Dionisie, τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί; e delle piccole Dionisie nel Pireo: ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ

prima delle innovazioni di Tespi, quando il coro ponevasi d'intorno all'altar di Dioniso, un individuo del coro dalla mensa del sacrificio (ἐλεός), che stava accanto all'altare, a lui rispondesse, o forse probabilmente comunicava cantando ciò che era eccitamento e ragione de' sentimenti significati nelle sue canzoni dal Coro.

Gli antichi però sono tutti d'accordo nell'affermare che con *Tespi* la tragedia addivenne drama, ma pur sempre molto semplice. *Tespi* fu quegli che, nell'età in Pisistrato (Olimp. LXI, av. C. 536), mosse il gran passo per congiungere alla rappresentazione, in sino allora lasciata unicamente al coro, che tutt' al più era giunto fino all'alternative risposte col canto, una comunicazione diretta per via d'un discorso, la quale in ciò solo differiva dal volgare linguaggio della vita che ella era stretta in un metro e in più elevato stile significata. E per ciò stesso egli aggiunse al coro una singola persona che fu 'l primo attore. [1] Ora *un solo* attore, pe' concetti che ci siamo formati del drama perfetto, a noi pare lo stesso che nulla; ma intanto, se consideriamo, che, secondo il costume costante del drama antico, quest'unico attore rappresentava nel medesimo drama diverse parti l'una dopo l'altra, al che gli servivano ottimamente le maschere di lino che aveva Tespi introdotte, e che inoltre a quell'unico attore stava di fronte il coro, che per mezzo del suo duce (χοραγός) entrava in discorso con lui, ben si scorge come per mezzo di questi discorsi inseriti fra'canti del coro potesse iniziarsi e continuarsi e condursi a termine un'azione dramatica. Prendasi, per modo d'esempio fra'drami di cui ci è giunto il titolo[2] *il Penteo:*

τραγῳδοί. Dell'autenticità di questo documento dubitano Westermann e Sauppe; della scelta de' giudici nelle gare musiche alle Dionisie vedi le *Relazioni delle sedute della R. Società Sassone delle Scienze:* classe filologico-storica, 1855, febbraio, pag. 19.

[1] Chiamato ὑποκριτής da ὑποκρίνεσθαι cioè dal rispondere alle canzoni del coro.

[2] I giuochi funebri di Pelia, ossia Forba, i Sacerdoti, i Giovani, Penteo.

quest' unico attore entrando in iscena come Dioniso, poi come re Penteo, come messo e come Agave (la madre di Penteo), e significando ora propositi e risoluzioni, ora narrando avvenimenti che non si potevano rappresentar su la scena come l'uccisione di Penteo per la madre infelice, ed ora mostrando trionfale giubbilo pel perpetrato fatto: quest' unico attore, io dico, poteva realmente mettere in mostra l'essenziale del mito quale è nelle *Baccanti* d'Euripide ed anche con iscene commoventi. Nelle tragedie cotali i messi e gli araldi avranno avuto sempre una parte principale, come hanno sempre una grande importanza anche nella tragedia più perfetta, e i discorsi saranno stati generalmente brevi al paragone de' canti del coro a' quali servivano a dare 'l motivo. Le persone del coro ne' drami di Tespi, è probabile che spesse volte rappresentassero Satiri e spesso anche altre persone, impercciocchè in sino a quando il drama satirico non ebbe un suo proprio e particolare svolgimento, il modo di esso dovè con la tragedia andar congiunto. Arroge che in sino a quel tempo eran principalissime tuttavia le danze del coro, sì che in generale i più antichi tragici erano insieme maestri delle danze, o, come noi diremmo, sì maestri di ballo e sì poeti e musici. Al tempo d'Aristofane, quand'era omai difficile che si rappresentasse ancor su le scene un drama di Tespi, tuttavia se ne ballavano le danze da quelli che nell'orchestica amavano ancora lo stile antico. [1] E a ciò, secondo che osserva Aristotele, attiene anche la scelta che nel dialogo fecero gli antichi tragici del più lungo verso trocaico (il *tetrameter trochaicus*) anzi che del trimetro giambico: chè desso in fatti ben s'acconciava ad una gesticolazione animata quasi a modo di danza. [2] Ma del resto non fu la tragedia che inventò ambedue questi metri, ma solo se l'appropriò da Archiloco, da Solone e da

[1] Aristof. *Vespe*, v. 1479.
[2] Ciò è confermato anche dal luogo d'Aristofane: *Pace*, v. 322 e più innanzi.

altri pochi di questa medesima categoria,[1] dando ad essi quel carattere che alla trattazione fosse più conveniente. È poi probabile che da prima la tragedia s'impossessasse del vivace verso trocaico pieno d'affetto, mentre la comedia usava del veloce e vigoroso giambo, creato allo scherno ed alla contesa, finchè poi a poco a poco non diè Eschilo anche a quest'ultimo quella forma che parve fosse la giusta misura pel grave e dignitoso favellar degli eroi.[2]

Anche appresso Frinico, figlio di Polifradmone d'Atene, che fino dall'Olimp. LXVII, 1, a. C. 512, godeva autorità su l'attica scena, l'elemento lirico prevale affatto al dramatico. Ei pure, almeno fino al tempo in cui Eschilo conseguì lode da'suoi immutamenti, ebbe solo l'*unico* attore di Tespi, facendolo, com'era ben naturale, servire successivamente a diverse parti e nominatamente anche alle femminili. Ch'egli fu 'l primo che su la scena introducesse le parti di donna, ma rappresentate, com'era 'l costume degli antichi, solamente da gli uomini; dal che però noi abbiamo un indizio di tutto 'l carattere della sua poesia. La principale lode di Frinico era nell'orchestica, nella musica e nella lirica, sì che, se avessimo ancora opere sue, ci si mostrerebbe più presto un lirico vivamente animato, come discepolo della scuola de'lirici eoli, che non uno de'maestri del drama. Al tempo della guerra del Peloponneso e massimamente fra gli uomini d'antica stampa si ripetevano ancora molto graditi i suoi canti, ameni, dolci e spesso eziandio lamentevoli. Il perchè è ben naturale che 'l coro fosse appo lui l'elemento principale del drama, mentre l'unico attore dava al coro l'occasione per significare i suoi pensieri e'suoi affetti anzi che essere destinato a sostenere l'azione della scena. È detto ancora che Frinico abbia spartito il gran coro dramatico, che in origine

[1] Cap. XI.

[2] È vero che i frammenti a noi pervenuti sotto il nome di *Tespi* sono io trimetri giambici; ma essi certamente appartengono a'drami che sotto 'l nome di Tespi compose *Eraclide Pontico*. V. Diogene Laerzio, V. 92.

corrispondeva al ditirambico, in diverse sezioni, sì che ciascuna rappresentasse una sua propria parte, affine di ottenere la varietà e 'l contrasto in questo gran corpo di lirica. Così nel suo più famoso drama *le Fenicie*, rappresentato probabilmente su la scena l'Olimp. LXXV, 4, av. C. 476., e 'n cui celebrava i grandi fatti d'Atene nella guerra persiana,[1] il coro da un lato, come lo dice il nome del drama, si componeva di Fenicie vergini di Sidone e d'altre città di quella contrada, ch'erano state mandate alla corte persiana:[2] dall'altra parte poi di nobili persiani che, nell'assenza del re, s'eran raccolti per tener consiglio della salvezza del regno. Imperocchè più particolarmente ci è noto che sul cominciare di questo drama, certamente simigliantissimo a' Persi di Eschilo, entrava da prima un regio eunuco e stenditore de'tappeti (στρώτης) il quale preparava i seggi per questo nobil consesso ch'egli stesso veniva ad annunziare; e dalle gravi cure di questi vegliardi e da' passionati lamenti delle Fenicie, orbate de' loro padri e de' loro fratelli nella battaglia navale, risultò forse il contrasto, in cui principalmente dovè consistere l'attrattiva di questo drama. Ma questo è ben degno di maggiore considerazione, che cioè Frinico, allontanandosi da' subbietti mitici, più volte a quelli abbia fatto ricorso che all'*istoria contemporanea* appartenevano; chè già prima nella sua « conquista di Mileto » aveva rappresentato le lamentevoli scene, che avean colpito Mileto, la città figlia ed alleata d'Atene, quando, dopo il sollevamento degl'Ioni (Olimp. LXX, 3, av. C. 498) cadde conquista de' Persi. Narra Erodoto che

[1] È tradizione che Frinico, Olimp. LXXV, 4, abbia composto un drama per un coro tragico guidato da Temistocle come Corego; che questo fosse appunto le *Fenicie*, in cui Frinico levava alto i meriti di Temistocle, è congbiettura molto probabile di Bentlei. Fra' titoli de' drammi di Frinico presso Suida, pare che i Σύνθωκοι, o quelli che seggono insieme a consulta, indichinò le *Fenicie*, chè altrimenti esse mancherebbero affatto.

[2] Il coro delle Fenicie entrava cantando Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα κα δροσερὰν Ἄραδον, come si rileva da gli Scolii ad Aristofane *Vespe*, 220, e da Esichio alla voce Γλυκερῷ Σιδωνίῳ, secondo il *codex venetus* presso Schow.

alla rappresentazione di questo drama tutto il teatro fu commosso fino alle lacrime, ma che poi ciò null' ostante il popolo multò d' una gran somma di danaro il poeta, « perchè avessegli rappresentato la sua propria disgrazia : » e questo fu molto memorabile giudicio degli Ateniesi sovr' un' opera d' arte, dalla quale apertamente dichiaravano voler essere ad un mondo superiore inalzati e non già fatti ricordevoli delle miserie del tempo presente.

Ad una con Frinico poetava per la tragica scena *Cherilo*, il quale fu poeta molto fecondo e per lunga pezza in vigore, da che appresentatosi già nell' Olimp. LXIV, av. C. 524, durò non pure al lato di Eschilo ma per alcuni anni eziandio a lato di Sofocle. Intorno a lui questo è specialmente notevole, che e' fu grande nel drama satirico,[1] il quale a quel tempo doveva già essersi separato dalla tragedia; chè infatti passando ella ogni dì più da' subbietti del ciclo di Dioniso ad altri eroici miti, e sostituendo alla bizzarra forma dell' antica rappresentazione bacchica una più dignitosa e più seria trattazione, il coro de' Satiri non si trovava omai più al suo luogo. Ma poichè ogni più antica forma della poesia che avesse qualche cosa di particolare e di caratteristico soleva nella Grecia essere parzialmente conservata e culta ad una con le specie diverse che se ne erano svolte, così ora a lato della tragedia si svolse uno speciale *drama satirico*, il quale così a quella si congiungeva, che tre tragedie seguite da un drama satirico per regola generale [2] come un solo tutto rappresentavansi. Cotal drama satirico, ben diverso da una comedia, è piuttosto, come dice un antico scrittore, una *tragedia scherzevole:* [3] da lo stesso cerchio delle avventure di

[1] Secondo il verso: Ἠνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις Raffr. Näke.

[2] Dico per regola generale, perchè vedremo a proposito dell' *Alceste* d' Euripide anche tetralogie formate di sole tragedie.

[3] παίζουσα τραγῳδία. Demetrius *de elocut.* § 169. Raffr. Orazio *ad Pisones* 231.

Bacco e degli eroi esso trae come la tragedia i suoi subbietti, acconciandoli però a quella tal rozza natura, a cui la presenza de' Satiri campestri e petulanti, che vi prendono parte, sembrò potesse ben convenire. S' affánno adunque al drama satirico le scene di natura libera e selvaggia e le avventure di quella tempra fortissima in cui i mostri feroci o i crudeli tiranni della mitologia son vinti o da'forti eroi o da ingegnosi e scaltriti uomini, dinanzi alle quali possono i Satiri manifestare i diversi sentimenti che provano di terrore e di godimento, d'orrore e di gioia con tutta quella ingenua libertà che è propria di questi rozzi figli della natura. Non ogni mito adunque nè ogni mitica persona addicevasi al drama satirico: ma quella che fra tutte meglio vi si prestava, fu quell' *Ercole* da'vigorosi sensi, ognora pronto a bere e a mangiare, che non spregiava cibo veruno al convito, nè disturbava i piaceri d' allegra brigata, ma anzi, se avea lieto l' umore, lasciavasi tranquillamente e scherzevolmente rallegrare da' motteggi petulanti de' Satiri o de' loro compagni e da'folletti.

Questa separazione e formazione speciale del drama satirico gli antichi grammatici attribuirono a *Pratina* di Fliunte e così a un Dorio del Peloponneso, che però si fece innanzi in Atene come rivale di Cherilo e d'Eschilo verso l'Olimp. LXX, av. C. 500, e forse anche prima. E' fu anche poeta lirico d' iporchemi,[1] i quali hanno stretta attinenza col drama satirico, ed eziandio di tragedie: ma il suo speciale merito rifulse nel drama satirico allo svolgimento del quale probabilmente usò come a fondamento de'patrii giuochi: imperocchè Fliunte era presso a Corinto e a Sicione, dove appunto ebbe la cuna quella tragedia d'Arione e d' Epigene che fu rappresentata da' Satiri. L' arte di lui ereditò il suo figlio Aristia, che, straniero ad Atene o meteco come già il padre, acquistò

[1] Forse anche l' iporchema che leggiamo presso Ateneo, XIV, pag. 617, ritrovavasi in un drama satirico.

bella fama su la scena ateniese accanto a Sofocle. I drami satirici di questi due Fliasii insieme con quelli di Eschilo reputaronsi poi di tutti i più eccellenti.

E così noi siamo giunti al momento in cui Eschilo ricevè la tragedia, quasi fosse un vigoroso e fiorente fanciullo, per mutarla ed educarla in una e nobile e maschia *virago:* ch' egli pel primo, un secondo attore aggiungendo, procaccerà all'elemento dramatico lo svolgimento che gli conviene, e solleverà tutto 'l drama all' altezza e alla dignità onde poi fu fatto capace.

E noi procederemmo a dire immediatamente di questo primo e gran maestro dell'arte tragica, se, per la piena intelligenza delle sue tragedie, non fosse mestieri procurarci innanzi una chiara idea di tutta la forma esterna di questa rappresentazione e delle forme determinate e stabili, a cui dovè sommettersi ogni genio creatore in tal genere. Dall' istorica origine del drama tragico, è ben vero che se ne può molto desumere, ma pur non è ciò sufficiente a ben comprendere un drama d' Eschilo nella sua rappresentazione su la scena e nel suo svolgimento interiore.

CAPITOLO VIGESIMOSECONDO.

DELLA FORMA ESTERNA DELL' ANTICA TRAGEDIA.

—

Egli è adunque di non poco momento per noi l' acquistare una chiara idea delle particolari proprietà dell' antica tragedia in quelle sue forme, che stabilmente importarono in essa le costumanze e 'l gusto de' Greci.

La tragedia antica era affatto diversa da ciò ch' ella addivenne nel corso de' tempi fra gli altri popoli: un' immagine cioè della vita umana agitata dalle passioni e che, per quanto è possibile, in ogni suo più minuzioso particolare deve al suo originale rassomigliare. L' antica tragedia per tutto 'l tempo in cui fa di sè mostra, si dilunga affatto dalla vita comune, portando ognora una meravigliosa impronta *ideale*.

E osserveremo anzi tutto, che, rappresentandosi costantemente la tragedia e 'l drama in generale nelle sole feste di Dionisio,[1] il carattere d' esse feste serbò sempre grande influenza sul drama. Ad esso in fatti non venne mai meno quel certo colore bacchico, ond' ebbe l' esteriore apparenza di solennità e d' allegrezza bacchica, e quell' animato commovimento,.che, massimamente in quella festa, s' impossessava

[1] Era costume in Atene di rappresentare le nuove tragedie nelle Lenee e nelle grandi Dionisie, la più splendida festa a cui solevano assistere anche gli alleati d'Atene e molti stranieri; nelle Lenee davansi anco antiche tragedie, e queste solamente si rappresentavano nelle piccole Dionisie. Tutto ciò apprendiamo per lo più dalle *didascalie* o dalle notizie delle vittorie de' poeti lirici e dramatici e de' maestri de' cori (χοροδιδάσκαλοι) intorno a' quali gli eruditi indagatori dell' antichità ci han molto trasmesso ne' commentari delle opere poetiche e specialmente negli argomenti a quelle premessi.

degli animi, perciò che dalla vita giornaliera inalzavali e trasfondeva un fuoco d'insolita vigoria in tutti i modi sì della tragica e sì della comica musa.

Il *vestiario* degli attori che nella tragedia s'appresentavano, era ben lungi dalla libera naturalezza, che raggiunse poi il sommo bello nello svolgersi dell'arte plastica de'Greci: esso era infatti il travestimento proprio delle feste di Bacco; tutti quasi i personaggi che sostenessero una qualche parte, vestivano tuniche listate di vari colori, e lunghe sino a' piè (χιτῶνας ποδήρεις, στολάς), e manti al disopra (ἱμάτια e χλαμύδας) purpurei o d'altri lussureggianti colori, fregiati di variopinti meandri e d'aurati ornamenti, quali solevan vederli i Greci nelle processioni e nelle danze corali per le feste di Bacco.[1] Su la scena anche l'Ercole non si mostrava col portamento di robusto ed atletico eroe, che involve la poderosa corporatura in una pelle leonina soltanto, ma ei pure quelle ricche e variopinte vesti indossava, alle quali, quasi come un accessorio, s'aggiungevano i suoi distintivi la clava e l'arco. E i cori in fine, da' ricchi cittadini sotto 'l nome di coreghi forniti per ordine e a titolo delle stirpi d'Atene, in fra loro gareggiavano sì nell'eccellenza della danza e del canto, come nella suntuosità de' vestiari e degli ornamenti.

Ma mentre i cori, scelti di mezzo al popolo che celebrava la festa, e destinati a rappresentar su la scena persone che avevan soltanto una parte secondaria nell'azione, in nulla dall'aspetto umano eran diversi,[2] l'attore invece che simulava

[1] Ciò specialmente appare dalle particolareggiate notizie che si rinvengono presso Giulio Polluce, IV, c. 18; come pure dalle opere d'arte che rappresentano scene di tragedie, e specialmente da'mosaici vaticani editi dal Millin: *Description d'une mosaïque antique du Musée Pio-Clementin à Rome représentant des scènes des tragédies*, par A. L. Millin, Paris, 1819.

[2] Il contrapposto del coro e de'personaggi della scena è d'ordinario quello degli omerici λαοί e ἄνακτες.

il Dio o l'eroe, intorno alle cui sorti occupavasi il coro, anche per l'esteriore apparenza su la comune forma degli uomini doveva inalzarsi. Un attore tragico anco al gusto dell'istessa antichità posteriore era a vedersi curioso, strano e mostruoso. [1] La sua statura era d'assai fatta maggiore di quella comune degli uomini per mezzo delle suola altissime de' calzari, ossia de' *coturni*, e d'altra parte per l'allungamento della maschera tragica, a cui davasi 'l nome di *Oncos;* e 'n proporzione di questo inalzamento della statura il petto, il corpo, le braccia e le gambe erano ingrossate e, a così dire, imbottite. Era quindi necessario che tutta quanta la figura perdesse molto della sua naturale mobilità, e che molti leggieri movimenti appena percettibili all'occhio, ma che han pure molto significato per un attento osservatore, fossero soppressi; sì che 'l gesto tragico, reputato dagli antichi come il più importante elemento dell'arte, dovè tutto consistere in ben misurati movimenti, lasciando pochissima parte all'ispirazione attuale. Usi i Greci a' forti e vivaci movimenti, dettero svolgimento ad un sistema di gesti significativi, che aveva il suo fondamento nella natura e nel costume che su la tragica scena si mostrò massimamente aggrandito, ma pur sempre in concordanza co' potenti sentimenti delle persone che erano rappresentate. Con tutto ciò andava ben d'accordo *la maschera*, che, derivata nella prima sua origine dal piacere che si prendevano di travestirsi per qualsisia modo nelle feste bacchiche, era addivenuta inevitabile necessità per la tragedia. Chè ella non solo nascose i lineamenti a tutti noti dell'attore individuo, sì ch'e' fosse affatto dimentico per la parte che sosteneva, ma a tutto 'l suo portamento diè ancora quell'impronta ideale, onde all'antica tragedia faceva in ogni parte mestieri. Nè la maschera tragica è a creder per

[1] Ὡς εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα dice Luciano di un attore tragico: *De saltatione*, c. 27.

questo, che appositamente fosse fatta non bella e caricata come la comica; ma certamente la bocca alquanto aperta, le grandi cavità degli occhi, e i forti lineamenti, pe' quali ogni carattere nella sua maggior vigoría si mostrava, i vivaci e forti colori, ottimamente riuscivano a far impressione, come di esseri che dall' inclinazioni e da' naturali sentimenti sono più vivamente commossi, che accadere non soglia nella vita comune. Nè l' antica tragedia poteva sentire il difetto de' naturali cambiamenti del volto; chè essi non avrebbero mai potuto essere forti abbastanza da corrispondere all' idea di un eroe tragico o da esser sufficientemente avvertiti dal massimo numero degli spettatori a cagione dell' ampiezza degli antichi teatri; chè anzi quello che secondo il nostro gusto riputeremmo fuor di natura, che cioè nelle azioni diverse della tragedia si serbi l' uguaglianza de' lineamenti del volto, nulla significava nella tragedia antica, dove le persone principali, quando sono potentemente da certi tali sentimenti o conati comprese, per tutto 'l drama in una fondamentale disposizione interiore si mostrano, quasi che loro fosse addivenuta abituale. Certa cosa ella è che l' *Oreste* d' Eschilo, l' *Aiace* di Sofocle, la *Medea* d' Euripide, possiam bene per tutto 'l drama immaginarceli co' lineamenti medesimi; ma difficilmente 'l potremmo per l' Amleto o pel Tasso.[1] La maschera tuttavia poteva anco cambiarsi ne' diversi atti per adempiere a certe necessità; ed è manifesto che 'l re Edipo, riconosciuta la sua propria sventura ed inflittasene di per sè stesso la pena, s' appresentò con una maschera che 'l reggitore troppo sicuro della sua fortuna e della sua virtù non aveva certamente portato.

Se le maschere, come dicon gli antichi, servissero anco a rafforzare la voce, lasceremo indeciso; certo è però, che la voce degli attori tragici conseguì cotal forza di suono quasi

[1] Accenna l'Autore alla bella tragedia del Goethe su questo subbietto. (*I Tradutt.*)

metallico, che altrettanto esercizio presupponeva quanto favorevole la disposizione della natura. Vari vocaboli tecnici degli antichi indicano qual suono che usciva profondo dal petto, che con uguale rimbombo riempieva l'ampio spazio del teatro, e che anche nel dialogo piuttosto rassomigliava al canto che al favellare della vita comune; doveva infatti, con quel suo ritmico e misurato andamento e con la instancabile forza per quegli ampli spazi diffondersi, come se fosse la voce d'esseri più poderosi e più grandi, che questa terra al tempo presente non sia potente a produrre. [1]

Ma prima che imprendiamo attentamente a considerare le impressioni che l'*udito* riceveva nell'antica tragedia, dobbiamo ne'suoi capi fondamentali dar compimento all'immagine che appresentavasi all'occhio, tenendo conto della postura de'luoghi e della disposizione del teatro per quanto può farne mestieri ad una istoria della letteratura. Gli antichi teatri sono edifici di pietra di smisurata grandezza, e capaci di sì gran numero di spettatori, che tutta la popolazione libera e adulta d'una repubblica greca, come, per esempio, i sedicimila cittadini ateniesi con le donne più culte e molti stranieri potevano partecipare della vista de'giuochi solenni. Nè tali teatri erano esclusivamente alla poesia dramatica destinati; vi si facevano infatti e altre danze corali e processioni solenni e diverse rappresentazioni della vita pubblica e popolari adunanze; il perchè mentre la poesia dramatica solo in Atene rifulse, da per tutto troviamo nella Grecia i teatri; se non che la costruzione del teatro, quale surse in Atene a regolare forma ridotto, solo in quanto esso era destinato alle dramatiche rappresentazioni trova in gran parte la sua ragione. Gli Ateniesi incominciarono a edificare il loro teatro di pietra nel santuario di Dionisio a mezzodì della fortezza (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον

[1] βομβεῖν, λαρυγγίζειν, e specialmente ληκυθίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα presso Luciano.

od anche τὸ Διονύσου θέατρον) quando nell'Ol. LXX, 1, a. C. 500, caddero i palchi di legno, donde in sino allora aveva il popolo assistito a gli spettacoli; e se anche la decorazione architettonica non fu che più tardi compiuta in ogni sua parte, dovè ben presto essere a termine condotto, perchè vi si potessero rappresentare i capolavori de'tre grandi tragici; mentre già nel tempo della guerra peloponnesiaca sappiamo aver posseduto teatri bellissimi la Sicilia e 'l Peloponneso.

Come il drama, così anche tutta la costruzione dell'edificio teatrale mosse dal coro: il posto ad esso assegnato è la parte primitiva e 'l centro di tutto l'edificio, intorno al quale il resto si costruisce. *L'orchestra*, che occupa un piano circolare nel mezzo e tutto 'l fondo dell'edificio, trasse la sua origine dal luogo della danza o del coro dell'età omerica, [1] uno spazio piano e levigato, grande ed ampio bastevolmente pe' liberi movimenti della danza d'una schiera numerosa di danzatori. L'altare di Dionisio, a cui moveva d'intorno il coro ditirambico s'è trasformato in un'altura nel bel mezzo dell'orchestra, la *timele*, dove il coro, quando teneva il luogo ch'eragli determinato, appoggiavasi, e che variamente poteva anche disporsi a seconda della tragedia, ora come sepolcrale monumento, or come terrazza decorata d'altari, ed ora altramente. [2] Il coro stesso, da lirico addivenendo dramatico, aveva affatto cambiato sua forma: come *coro ciclico ditiram-*

[1] Vedi Cap. III.

[2] Basta qui ricordare anco brevissimamente, che è mestieri accuratamente distinguere l'antico teatro attico dal posteriore dell'età macedonica, quale era usato in Alessandria, in Antiochia e simili altre città. In esso la primitiva orchestra era dimezzata, e la metà più vicina alla scena per mezzo d'un palco formava una seconda scena alquanto più bassa, su la quale rappresentavansi i mimi e i planipedarii, ovvero vi facevan lor pruova gli artisti di musica o di danza, mentre la scena propriamente detta riserbavasi a gli attori tragici e comici. Questa parte dell'orchestra era allora detta *timele* od anche nel più stretto significato *orchestra*. Ma raffronta: *Disput. scenicæ. Scrips. I. Sommerbrodt.* Liegnitz, 1843, P. I-XIV. *Fr. Wieseler über die Thymele des griechischen Theaters.* Gottinga 1847; e specialmente p. 5-15.

bico, essendo per sè stesso solo e compiuto, e' moveva in cerchio d'intorno all'altare che sorgeva nel mezzo; ma come dramatico si ricongiungeva con le azioni della scena e, da ciò che sovr'essa accadeva incitato, dovè necessariamente tener volta alla scena la fronte. Il perchè, come dicono gli antichi grammatici, il coro ebbe forma quadrangolare (τετράγωνος), tale cioè che i danzatori, posti regolatamente al loro luogo in serie ed in fila (στίχοι e ζυγά), formavano un rettangolo, penetrando nel mezzo dell'orchestra pe' larghi aditi laterali di essa (πάροδοι), ed ivi disponendosi in regolari linee fra la Timele e la scena. Il numero del coro della tragedia probabilmente trasse sua origine da quello de' danzatori corali del ditirambo, i quali eran cinquanta, sì che da prima si formasse un coro tetragono di quarantotto persone, le quali poscia spartivansi ne' quattro drami che erano insieme ciascuna volta rappresentati. Ciò fermato, possiamo di molte cose darci buona ragione e specialmente come appresso Eschilo, in sul finir dell'Eumenidi, si ritrovassero insieme due cori, le Erinni cioè e la solenne processione in loro onore.[1] Il coro d'Eschilo constò adunque di dieci persone, sol più tardi aumentato da Sofocle in sino a quindici; e questo fu poscia il coro regolare e d'esso e d'Euripide.[2] La disposizione poi de' danzatori del coro era affatto regolata da determinate usanze, che principalmente miravano a offerire al pubblico l'aspetto migliore del coro, mettendogli massimamente in vista i danzatori migliori e quelli che gli adornamenti degli altri avesser più splendidi. I movimenti della danza del coro tragico erano

[1] Indi ci è spiegato il numero delle persone del coro della comedia che furono ventiquattro, la metà cioè del coro tragico, perchè le comedie rappresentavansi non quattro ad una sol volta, ma sì ad una ad una.

[2] Le notizie che gli antichi grammatici ci trasmisero intorno al coro in particolare, risguardano quello di quindici persone, e quelle intorno alla forma del palco scenico tengono conto de' *tre* attori. È chiaro adunque che la forma della tragedia di Eschilo era già antiquata.

abitualmente solenni e dignitosi, quali convengono a venerabili persone, le matrone ed i vecchi; chè per lo più sotto cotali forme s' appresentava; e 'l modo della tragica danza cui è dato 'l nome d' *Emmeleia*, ci è descritto come la parte e più seria e più solenne dell' orchestica.

Ma abbenchè il coro oltre le canzoni che cantava egli solo, quando la scena rimanevasi vuota, alternasse talora eziandio alcuni canti co' personaggi della scena, e spesso con quelli entrasse in colloquio, pure essi non stavano, almeno per regola generale, allo stesso piano che 'l coro, ma sì sopra una scena alquanto più *alta* e che considerevolmente sollevavasi al disopra dell' orchestra, la quale non ci è tuttavia bastevolmente noto, nè come fosse attigua alla scena, nè come nemmeno ad essa congiunta. E ciò serviva insieme a indicare per la via della vista una differenza fra le persone della scena e quelle del coro; chè le une sono eroi e dell' eroico mondo, sì che tutto l' aspetto loro serba alcun che di forte e di grande, mentre il coro composto generalmente d' uomini popolani, diresti che debba accogliere gli avvenimenti della scena con animo più debole, e perciò stesso più affine a quello del pubblico che ascoltava. La scena degli antichi, era straordinariamente lunga ma non profonda: dal circolo dell' orchestra non tagliava che un piccolo segmento, ma d' ambo i lati così s' estendeva, che la sua lunghezza misurava quasi il doppio del diametro dell' orchestra.[1] Questa for-

[1] I lettori che vogliono avere più esatte notizie delle misure e proporzioni architettoniche del teatro greco, basterà che ricerchino il bel disegno che ne ha dato il signor Donaldson nel volume di supplemento allo *Stuart's Antiquities of Athens*, London, 1830 a pag. 33. Dobbiamo solo osservare che le parti laterali e sporgenti del proscenio, quali il signor Donaldson le ha accettate dall' Hirt, non sono giustificate da veruna antica testimonianza nè da veruna necessità dell' antica rappresentazione. Chè anzi tale spazio deve destinarsi agl' ingressi laterali ed aperti dell' orchestra (πάροδος).

* I traduttori per la più chiara intelligenza di questo capitolo reputarono conveniente d' aggiungere un semplice disegno della forma dell' antico teatro.

A. Sedili degli spettatori.
B. Gradinate.
C. Luogo scoperto della conistra.
D. Timele.
E. Orchestra.
F. Iposcenio.
G. Periache.
H. Proscenio.
I. Scena.
L. Skeve.
M. Ingresso alla scena.
N. Parascenio.
O. Adito all' orchestra.

ma della scena ha la sua ragione in tutto il gusto artistico degli antichi, mentre poi d' altra parte importava nella rappresentazione del drama alcuni particolari effetti; imperocchè, come l'arte plastica ad ogni altra preferiva quella collocazione delle figure, la quale meglio s'adatta a' tamburi e a' cornicioni degli edifici, e l'antica pittura sfilava le singole figure con esatti contorni l' una a lato all' altra, non così aggruppandole, che quelle, le quali si trovino nel di dietro, siano da ciò che sta innanzi coperte, di questa guisa medesima le persone della scena e gli eroi co' loro compagni, e spesse fiate anco molti, su questa scena lunga e stretta in lunghe file si collocavano: i personaggi che di lontano giungessero, non dal fondo, ma da' lati della scena si vedevano entrare, e spesso percorrevano una lunga via su la scena, prima che s' incontrassero nel bel mezzo di essa con quelle date persone che vi recitavano. Da tre lati recingevano questo lungo rettangolo alte pareti: delle quali *scena* propriamente quella del fondo appellavasi, le due strette di destra e sinistra *parascene*, e nell' uso più proprio della lingua *proscenio* e non *scena* il palco scenico, come quello che stava di fronte alla scena.[1] Scena val propriamente una tenda o una capanna, quale senza dubbio si costruì di legno per un certo tempo allora che il drama faceva i suoi primi conati, per indicare l'abitazione del principale personaggio rappresentato dall' attore, e di là egli usciva in uno spazio libero o se ne ritraeva quasi fosse dinanzi alla sua casa. Da questa angusta e misera costruzione si venne poscia a formare la gran parete della scena che, sebbene con architettonica ricchezza adornata, serbava pur sempre la medesima destinazione e 'l medesimo nome. Ella infatti, rappresentava l' abitazione del personaggio o de' personaggi principali, e ad essa serviva quasi di vestibolo il proscenio, che nell' orchestra andavasi anco maggiormente allargando. La scena così ora poteva

[1] Presso i Greci λογεῖον e prima ὀκρίβας: in latino *pulpitum* od anche *proscenium*.

offrire l'aspetto, come nell'*Aiace* di Sofocle, d'un campo con la tenda dell'eroe principale, ora d'una regione selvaggia di rupi e di foreste con un antro, come nel *Filottete*, abitazione del più importante personaggio del drama: ma 'l suo più comune significato e la sua decorazione più usata, era la facciata d'un regale palagio con portici, torri e merli e con laterali edifici, che secondo gli speciali bisogni di questo o quel drama, potevano più o meno esser vasti e un su la scena sporgenti. Nè fu nemmen molto rara anche un'altra decorazione a questa che sopra ponemmo affine; un tempio cioè congiunto a gli altri edifici che a un santuario greco s'appartenevano. Ma si del regale palagio e si del santuario non è mai posto in vista altro che la facciata, non mai l'interno; imperciocchè nel concetto che gli antichi ebbero della vita, era fermo che tutte le cose di qualche momento e le grandi e tutte le civili e le principali azioni si passino in pubblico e a cielo aperto; anche il socievole conversare aveva infatti luogo fra loro più ne' pubblici portici e su le piazze e per le strade che non nella vita ritirata entro le stanze secrete della casa, la quale non si reputava obbietto degno della pubblica considerazione; ora in quell'istesso concetto è la causa, per la quale anche le azioni del drama escon fuori del recinto della casa, al che i poeti tragici sono costretti di tenere la mente nell'invenzione e nella disposizione de' loro dramatici componimenti. Dalle porte delle loro magioni escono le persone eroiche in un aperto vestibolo per comunicare altrui i loro pensieri e' sentimenti loro; dall'altro lato s'avanza il coro della città o della regione, che è abitata da' principali personaggi, per raccogliersi in un vasto piano, come una moltitudine che partecipa e comunica ne' conversari e ne' consigli de' nobili personaggi della scena; questo piano spesse volte rappresenta una piazza destinata alle popolari adunanze, quali appunto erano quelle che nell'età monarchica della Grecia solevano trovarsi dinanzi alle magioni principesche, e 'n

cui tanto meno poteva destar meraviglia la rappresentazione de' cori per ciò che ne' tempi antichi a' grandi cori popolari erano destinate e 'l nome istesso portavano di cori.[1] E la scena e tutto 'l teatro essendo omai conformato a questo genere di rappresentazioni, anche la comedia dovè ad esso adattarsi, e 'n quelle sue fasi eziandio, in cui, la vita pubblica abbandonando, si propose a subbietto la vita sociale, casalinga e privata. Nelle imitazioni che dobbiamo a Plauto e a Terenzio della moderna comedia attica, la scena rappresenta una strada abbastanza lunga, perchè vi si scorgano le dimore delle persone che agiscono su la scena e talvolta pubblici edifici e santuari, avendo avuto cura il poeta di disporre ogni parte secondo buona ragione e 'l più delle volte anco con bastevole naturalezza, sì che i personaggi, andando e venendo o entrando e uscendo o fra via incontrandosi e su la porta, tanto appalesassero de' pensamenti e delle intenzioni loro, quanto era necessità o desiderio di sapere allo spettatore.

Nelle massicce ed immobili pareti della scena erano sempre praticate certe aperture, le quali, sebbene variamente decorate ne' diversi drami, pur sempre si conservavano; e questi aditi alla scena avevano sempre la loro medesima e determinata significazione; dal che avvenne, che gli spettatori del drama antico molte cose al primo sguardo scorgessero, che avrebber dovuto altrimenti a poco a poco imparare dalla disposizione del drama; imperocchè a gli antichi fu sempre ignoto l' aiuto che a noi porgono gli avvisi de' nostri teatri. Ma in quella vece gli spettatori dell' antico drama a ciò che vedevano passar su la scena aggiunsero certe supposizioni, per le quali la congiunzione degli avvenimenti riusciva ad essi ben più chiara, che alla semplice lettura esser non possa per noi. È specialmente a ricordarsi in questo proposito la determinata significazione che eglino dettero a' due diversi lati *destro* e *sinistro*. Il teatro d' Atene sorgeva al mez-

[1] Cap. III.

zodi della rupe del castello, sì che essendo su la scena, la massima parte della città e 'l porto trovavansi a manca e quasi perfettamente alla destra l' attica terra; indi avvenne che si fermasse una volta per sempre, che l' ingresso laterale di destra nelle parascenie significasse l'arrivo per terra e da lungi, e quello dal sinistro lato dalla città e di vicino, e le due pareti laterali, in generale, si misero così reciprocamente nella relazione della loro direzione verso il di fuori e il di dentro. E questa medesima reciproca relazione doverono avere eziandio gli aditi laterali inferiori, che adducevano nell'orchestra; il perchè raramente fu usato il πάροδος a destra, essendo per regola generale composto il coro di persone, che o ivi medesimo o nelle vicinanze avevan loro dimora. La parete principale, o la scena propriamente detta, aveva tre porte: quella *di mezzo* che la porta *regale* appellavasi e rappresentava l'ingresso principale al palagio o alla magione del re; una a destra che immaginavasi fosse per convenienza posta al di fuori e che specialmente conduceva alle stanze degli ospiti, le quali però spesse volte formavano uno speciale edificio aggiunto alle case greche; finalmente una terza porta a sinistra guidava nelle più remote parti della casa, secrete a chi primo giungesse: come per esempio ad un santuario, ad un carcere, al quartiere delle donne, o così seguitando.

Ma nelle idee che alla postura de' luoghi si connettevano, gli antichi andarono anche più oltre, sì che dal primo apparire giudicassero di subito della *parte che sosteneva un attore* e della sua attinenza con tutto 'l drama. E qui noi veniamo a discorrere di ciò, in cui il drama greco si mostra massimamente limitato e circoscritto nelle sue forme tanto che elleno e di soverchio rigide e capaci di dare impedimento ci sembrano. Ma l' arte antica, come già spesso osservammo, ama in generale in tutte le sue creazioni ben definite forme, le quali, serbandosi sempre identiche, per la potenza che ha l'uso, dell'animo s' impossessano e tosto determinatamente così lo dispongono,

che se queste forme, pare, a prima vista, che limitino la viva forza creatrice e 'l libero movimento inceppino della fantasia inventiva, egli è tuttavia certo che le opere dell' antica arte, per ciò appunto che debbono adempiere una data misura e serbare una forma prescritta, quella loro particolare forza conseguono, per la quale su le arbitrarie e casuali procreazioni dell' umano spirito s' inalzano e par che attingano alle opere dell' eterna natura, dove l' istinto libero del bello col più severo ordine armonicamente concorda. Questa forma esteriore, a cui l' opera deve inchinarsi del genio nella drammatica poesia, per ver dire, anco più severa e quasi direi capricciosa si mostra: che in fatti alle condizioni ch' ella ha da adempire nella scelta de' pensieri, delle locuzioni, de' metri, anco quelle s' aggiungono che impongono e i personaggi e 'l luogo della rappresentazione. Per rispetto poi al *carattere*, gli antichi fan bella mostra di quel senso istorico che consiste nel congiungere la fedeltà alla forma una volta fissata col vivo desiderio d'un ulteriore sviluppamento; il perchè mai non rigettano senza necessità il tipo antico, ma, più largamente svolgendolo, lo fanno capace d'una maggiore forza creatrice che in lui già era latente: dal che discende che l' istoria d'un genere d' intellettuali creazioni nell' antichità si può affatto paragonare al germogliare, al crescere e al fiorire degli organici prodotti della natura. Noi vedemmo come primieramente si distaccasse dal coro un attore e come se ne accontentassero Tespi e Frinico, ma sì che egli solo, l' una dopo l' altra, tutte le diverse persone rappresentasse che dinanzi al coro e col coro parlando dovevano tutta riprodurre l' azione. Ad esso Eschilo aggiunse il secondo attore al fine d' aver su la scena il contrasto di due personaggi, da che per se stesso il coro non fa più che accogliere e udire, ma non è adatto all' azione e ad operare indipendentemente, abbenchè abbia conati e desiderii suoi propri. Ora questi due personaggi parlanti potevano ad un medesimo tempo entrar su la scena (poichè era facoltà d' aggiungere quanti se ne vo-

lesse personaggi muti), ed essi poi, dato il conveniente tempo per cambiarsi di vestimenta, potevano anche ricomparire per sostenere altre parti. A gli antichi non sembrò strano che in un solo e medesimo drama rappresentasse diverse parti un attore più che se le rappresentasse diverse in diversi drami; poichè e la maschera faceva impossibile il riconoscere la persona dell'attore, ed esso poteva abbastanza con l'arte far distinguere le parti diverse. L'arte tragica di questo tempo voleva straordinarie qualità naturali: forza cioè e di corpo e di voce, assai diligente cultura, e una speciale esercitazione; nell'età de' grandi poeti ed anche più tardi, quando, sotto Filippo e Alessandro, eran gli attori le persone principali di queste rappresentazioni, eglino furono sempre pochi gli attori che 'l pubblico accontentassero: il perchè si studiava di trarne il partito migliore allontanando con ogni maggiore cautela lo sconcerto che sarebbe nato, come nasce pur oggi, dall'affidare parti anco secondarie ad attori poco esperti o non culti abbastanza. Anche Sofocle osò un innovamento, e questo fu d'aggiungere un *terzo* attore; e ciò parve che omai fosse abbastanza per dare sufficiente varietà e movimento all'azione tragica senza far sacrificio di quella semplicità e chiarezza, che ognora mantenne come principalissima cosa lo stile dell'arte ne' buoni tempi dell'antichità. Eschilo accettò questo terzo attore ne' tre drami insieme uniti l'*Agamennone*, le *Coefore* e le *Eumenidi*, che ultimi pare rappresentasse in Atene; gli altri suoi drami, prima rappresentati, sono tutti così disposti che potevano sostenersi da due soli attori.[1] Sofocle, poi ed Euripide, s'accontentarono sempre di questi tre attori; non v'ha che l'eccezione dell'*Edipo Coloneo*, il quale non poteva rappresentarsi se non aggiungendovene un quarto, da che la copiosa

[1] Solamente il prologo del *Prometeo* pare che supponga tre attori per le parti di Prometeo, d'Efeso e di Cratos; ma qui ben potevasi per diverse guise rimediare senza che fosse assolutamente necessario il terzo attore. Raffr. *de Æschyli re scenica scr. J. Sommerbrodt*, Liegnitz, 1851, pag. 52-56; ed anche G. Hermann *Æschyli tragœd.*, Lipsiæ, 1852; tom. II, pag. 55, 56.

ed impressa composizione di quello splendido drama non sarebbe stata altrimenti possibile; [1] e, quasi fosse mancato a Sofocle l'ardimento di tentare anche questa innovazione, sappiamo ch' esso non fu posto su la scena che dopo la morte di lui per opera di Sofocle il giovine.

Ma al numero determinato di questi tre attori e alle loro attinenze scambievoli detter gli antichi anche maggior peso che noi non potremmo aspettarci per ciò che fin qui è stato detto. Eglino in fatti con vocaboli tutti dell' arte li voller distinti, quali protagonista, deuteragonista e tritagonista. E con questi vocaboli ora gli attori stessi si distinguono secondo l' ufficio loro, come p. e., se si dica il protagonista d' Eschilo s' intende Cleandro, se il suo deuteragonista Minisco; sì che alloraquando Demostene nella contesa con Eschine dice essere quasi uno speciale onorario diritto de' tritagonisti fare le parti di tali re severi e crudeli, quali è il Creonte nell' *Antigone*, agevole è intendere che Eschine istesso a' più cospicui attori aveva servito di tritagonista; altre volte poi essi vagliono ad indicare i personaggi istessi, che, secondo questa classazione, in su la scena si mostrano, come allora che Polluce il grammatico afferma che al protagonista del drama la porta s' appartiene che è in mezzo alla scena, quella a destra essere l' abitazione del deuteragonista, e di quello che sostiene la terza parte l' altra a sinistra. [2] Secondo un luogo d' un filosofo neoplatonico, [3] di grande importanza per l' istoria del drama antico, il poeta non crea il protagonista, il deuteragonista e 'l tritagonista, ma a ciascuno di questi attori e' dà la

[1] Sarebbe in fatti necessità l' ammettere che la parte di Teseo fosse affidata in quel drama ora all' attore che facea la parte d' Antigone, ed ora a quello che faceva da Ismene. Ma è dieci volte più difficile che due diversi attori sostengano in un modo perfettamente uguale una medesima parte, che non piuttosto sia capace un attore a concepire con le dovute modificazioni più parti.

[2] Raffr. ciò che dice in contrario il Sommerbrodt l. c., 1848, p. XX.

[3] Plotin. *Ennead.*, III, lib. II, pag. 268. Basil., pag. 484; Creuzer. Raffr. la nota del Creuzer, vol. III, pag. 133, ed. Oxon.

parte che gli conviene. Questa ed altre affermazioni degli antichi avvilupparono in molte difficoltà il nostro subbietto, sì che lo schiarirle o lo scioglierle ad una ad una troppo a lungo ne intratterrebbe; reputiamo perciò sia qui migliore consiglio di pronunziare una definita opinione, la quale valga a fare intendere il proprio significato di tal distinzione. L'antica tragedia muove dalla rappresentazione d'un patimento (πάθος) e a cotale suo scopo si serba ognora fedele. Ed ora è un patimento esteriore, un periglio od una sciagura, ora invece uno interno, una difficile lotta dell'anima o un travaglio in cui ella versa, ma è pur sempre un patimento nel più largo significato della parola quello in cui l'interesse della rappresentazione consiste. Quel personaggio adunque il cui destino ne spinge alla compassione, che internamente ed esternamente misero ci si mostra, la persona più patetica nell'antico significato della parola è il protagonista. Ne' quattro drami che due soli attori suppongono, agevole è di distinguere il protagonista: nel Prometeo è lo stesso incatenato titano, ne' *Persiani* Atossa, angosciata per la sorte dell'esercito e del suo regno, ne' *Sette contro Tebe* Eteocle, cui la paterna maledizione spinge fino al fratricidio, e nelle *Supplici* Danao che d'una nuova patria va in cerca. Nel drama di questa forma difficilmente il deuteragonista è l'autore de' patimenti del personaggio principale: ma lo è sempre un'esterna potenza, la quale in questi drami medesimi non si mostra: egli invece per diversi modi, o prendendo una parte amichevole o tristi cose annunziandogli, è occasione al protagonista di manifestare i suoi sentimenti. Così p. e., nel *Prometeo* il deuteragonista rappresentava l'Oceano, l'Io e l'Ermete; e così pure in più parti avrebbe potuto il protagonista mostrarsi, ma più volentieri i tragici in una sola parte tutta la forza e tutta l'attività per tale attore raccolsero. Quando poi il tritagonista aggiungevasi, questi, per regola generale, è motivo o causa de' patimenti e delle sofferenze del protagonista; egli è di

tutti gli altri il meno patetico od anzi è l' origine di quelle situazioni che massimamente destano la compassione e l' interessamento pel personaggio principale. E in tali casi al deuteragonista quelle parti si spettano nelle quali ad un maggior calore del sentimento non si congiunge però quella forza e quella profondità che è propria del protagonista: caratteri più deboli, di men vivo sangue e di minor vigore dell' animo, quali Sofocle volentieri li aggiunge alle persone principali per dare un qualche contrasto alla pienezza della lor forza, sebbene possano anch' essi dispiegare una particolare bellezza e sublimità. La gradazione così di queste tre specie di parti tragiche ha 'l suo fondamento in quel tal grado di compassione o di cura, che ciascuna di esse ha da procacciarsi, o più generalmente del sentimento che deve destare negli spettatori. Risguardando i titoli de' drami de' tre tragici, apparirà che là dove non è tolto dal coro o non indica in generale il mito, essi son sempre il nome del personaggio a cui il maggiore interessamento riportasi. Antigone, Elettra, Edipo come re e come fuggiasco, Aiace, Filottete, Deianira, Medea, Ecuba, Ione, Ippolito, e così seguitando, sono manifestamente parti di protagonista.[1]

L' arte antica studiavasi eziandio di far subito note la significazione e la dignità delle singole persone che insieme aggruppava per mezzo della posizione ch' elleno prendessero, offerendo all' occhio dello spettatore un' immagine simmetrica che all' idea corrispose dell' azione rappresentata. Il protagonista, come 'l personaggio che massimamente importava pel suo destino, doveva tenere il mezzo della scena, mentre il deuteragonista e 'l tritagonista vengono a lui movendosi da' lati. Si tenne per ciò fermo il costume che 'l protagonista nella parte sua principale non uscisse mai da una delle

[1] Non s' adatta al nostro scopo 'l trattare più largamente questo tema che ne condurrebbe a molte ricerche su la struttura delle singole tragedie. Vogliamo tuttavia indicare la divisione delle parti di alcuni drami quale ci sembra la

parti laterali della scena, e se mai, come Agamennone ed Oreste appo Eschilo, da lontano giungesse, rientra sempre per la porta di mezzo nell' interno del palagio che è la sua abitazione. Pel deuteragonista e pel tritagonista il significato locale assegnato alle due porte laterali, doveva occasionare varie difficoltà; ma pur non ostante, se fosse questo il luogo di entrare in tanto particolareggiate disquisizioni, ben potremmo anche con diversi esempi mostrare come sapessero sodisfare i tragici a tutte queste esterne condizioni. [1]

Sol raramente nell'antica tragedia son necessari i cambiamenti di scena: ella è così disposta, che i discorsi e le trattazioni che ne formano il principale subbietto, possono accadere benissimo in un medesimo luogo, nel vestibolo cioè, quale è per regola generale, d' una casa reale: tutte le azioni che si passano senza far parola o nelle quali non importi lo svolgimento

più probabile. Nella trilogia d'Eschilo a noi pervenuta, la medesima parte vuolsi conservare al medesimo attore per tutti e tre i drami:

AGAMENNONE. *Protagonista:* Agamennone, Custode e Araldo.
Deuteragonista: Cassandra ed Egisto.
Tritagonista: Clitennestra.
COEFORE . . . *Protagonista:* Oreste.
Deuteragonista: Elettra, Egisto, Esangelo.
Tritagonista: Clitennestra e Ancella.
EUMENIDI . . *Protagonista:* Oreste.
Deuteragonista: Apollo.
Tritagonista: Pitia, Clitennestra e Atena.

Per Sofocle possono servire, ad esempio, l' *Antigone* e l' *Edipo* re:

ANTIGONE . . *Protagonista:* Antigone, Tiresia, Euridice, Esangelo.
Deuteragonista: Ismene, Custode, Emone, Messo.
Tritagonista: Creonte.
EDIPO RE. . . *Protagonista:* Edipo.
Deuteragonista: Sacerdote, Giocasta, Servo, Esangelo.
Tritagonista: Creonte, Tiresia, Messo.

[1] Raffronta la trattazione di quest' istesso argomento, ma in molte parti diversa, in C. Fr. Hermann *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis Græcis.* Marburgi, 1840, e specialmente le pag. 25-31, 60-65; e G. Bernhardy *Letterat. greca*, P. II; Halle, 1845, pag. 642-644 e 626.

de' pensieri e de' sentimenti, ma solo l' atto esteriore, quali sarebbero la pugna d'Eteocle col suo fratello, l' uccisione d'Agamennone, la sepoltura di Polinice per opera d'Antigone, ed altre tali, s'immaginavano fuori della scena o dietro ad essa, e solo vengono poscia a narrarsi, dal che la parte grandissima che sempre nell' antica tragedia hanno i messi o gli araldi. Nè in ciò i poeti avevano solamente quella ragione che allega Orazio,[1] di sottrarre cioè all' occhio de' riguardanti i sanguinosi spettacoli o gl' incredibili avvenimenti che meno destano dubbio od orrore quando siano raccontati; ma questa eziandio più profonda che in generale non è il fatto esteriore, a cui si collega l' interessamento dell'antica tragedia. Il *drama* che è fondamento alla tragedia di quel tempo, è affatto interno e spirituale, e su la scena si svolgono le riflessioni, le risoluzioni, i sentimenti e le intellettive operazioni, che ben si possono per la via della parola significare; al fatto esteriore o realmente muto il più delle volte, o che almeno per la parola non avea schiarimento, restò sempre l' unico artificio epico del racconto. Singolari tenzoni, battaglie, omicidii, sepolture e simili cose, tutto finalmente che nella mitologia per la forza della mano è compiuto, nella tragedia, se possa farsi senza gravi difficoltà, non su la scena ma dietro d' essa si compie. L' incatenamento di Prometeo e 'l suicidio d' Aiace in su la scena sono eccezioni apparenti ma non sostanziali, le quali anzi che distruggerla confermano la regola, per ciò che i fatti esteriori vengono su la scena solo a cagione delle psichiche condizioni di Prometeo incatenato e d' Aiace che premedita la sua distruzione. Per quest' istessa causa anche tutto l'esteriore adornamento de' tragici attori adatto era generalmente alla recitazione espressiva, ma non all' esterno operare : chè infatti ne' combattimenti o in altre violente azioni la figura dell' istrione tragico stranamente allungata e mascherata,

[1] Orazio ad Pison., 180 e seg.

avrebbe offerto un goffo e quasi comico aspetto;[1] dal sublime al ridicolo qui non corre che un passo, ma l'antica tragedia ben si guarda dal farlo.

Così l'antica tragedia, più per ragioni interiori che non per farsi obbediente ad una regola esterna, serbò, fatte poche eccezioni, l'unità di luogo; nè quindi ebbe nemmanco bisogno d'apparecchio alcuno per mutare l'intiera decorazione della scena, il quale fu un trovato del romano teatro.[2] A gl'indispensabili cambiamenti bastavano in Atene le *periacte*, quelle macchine cioè che, poste negli angoli della scena, avevan la forma d'un prisma triangolare: le quali rapidamente girate mostravano un aspetto ognora diverso da quello di prima, sì che là dove s'immaginava che fosse una terra estranea offerivano una qualche veduta prospettica, dal lato poi della patria un qualche altro obbietto posto più da vicino.[3] Per questa guisa era possibile, per modo d'esempio, nelle *Eumenidi* d'Eschilo simulare il passaggio dal santuario di Delfo a quello di Pallade su l'acropoli d'Atene, nè un cambiamento maggiore di questo s'incontra mai nelle tragedie a noi pervenute; imperocchè avrai spesso luoghi diversi ma pur sempre in fra loro vicini, sì che la scena nella sua lunghezza possa bene comprenderli; massimamente per ciò che non esigevano i Greci, fossero fedelmente e in tutti i loro particolari riprodotti i luoghi reali; ma una minima indicazione bastava per mettere in movimento quella lor fantasia sempre facile e pronta. Nell'Aiace di Sofocle la metà della scena a sinistra rappresentava il campo greco; e la tenda d'Aiace, che doveva tenere la metà della scena, chiudeva la destra ala del campo: a destra poi, rappresentavasi una solitaria e boscosa regione che guardava il mare, ed ivi

[1] Secondo Luciano: *Somnium sive Gallus*, 26: era ridicolo a vedersi se alcun attore dal suo coturno cadeva.

[2] La scena *ductilis* et *rectilis*.

[3] Raffr. G. Bernhardy l. c., pag. 626; Sommerbrodt *de Æsch. re scen.*, Liegnitz, 1848, pag. XXI.

appunto appresentasi Aiace, quando viene per darsi la morte, visibile allo spettatore, ma per lungo tempo invisibile al coro, che tiene le parti laterali dell' orchestra.

Ma ad un altro inevitabile bisogno dovè studiarsi di sodisfare l'antica tragedia, e che appunto poteva allora farsi sentire quando in cotal guisa si considerassero i luoghi. Ed ecco qual è: il proscenio o veramente la scena rappresenta un luogo pubblico e ad aperto cielo; ciò che ivi si passa accade in pubblico, sì che nelle confidenziali comunicazioni eziandio è sempre a temersi la presenza de' testimoni. Ma pur qualche volta ella era necessità di proporre all' occhio degli spettatori una scena, che si passa dentro i confini della casa, principalmente allora che il disegno e l' idea del drama esigesse ciò che appellasi vista tragica, ciò è a dire una viva immagine, nella quale tutta una serie di commoventi pensieri era in un aspetto solo compresa. Cotali commoventissimi spettacoli sono, appo Eschilo, Clitennestra col brando insanguinato sopra i cadaveri d' Agamennone e di Cassandra, che ha ancora fra mano quella veste pel bagno, in cui avviluppò l' infelice consorte, e poi nel drama seguente della medesima trilogia Oreste in quel luogo stesso, dov'è ancora appesa quella istessa veste del bagno, ma invece su' cadaveri d' Egisto e di Clitennestra; presso Sofocle poi l' Aiace, che, in mezzo a gli animali da lui stessi uccisi in vece de' principi dell' esercito greco, è immerso nella più profonda malinconia per ciò che in quell' aberramento dell' intelletto avea perpetrato. È quindi agevole vedere che non pure le istesse azioni nell' atto del loro compimento, ma sì le morali *disposizioni*, derivate dal compimento di quelle azioni medesime, vogliono essere poste dinanzi gli occhi del coro e degli spettatori come subbietto di riflessione e di sentimento. A por su la scena tali aggruppamenti, nella scelta e ordinamento de' quali ben ravvisi tutto il genio plastico dell' età di Fidia, e a mettere in vista le interiori stanze d' un' abitazione

nascosa dietro la scena servivano le macchine chiamate *Ecchiclema* e *Exostra*, da che rotolavasi l'una, e l'altra innanzi spingevasi: descrivere però gli ordigni particolari di tali macchine sarebbe veramente ardimento a càusa delle troppo scarse indicazioni de' Grammatici, mentre dal nesso delle antiche tragedie chiaramente se ne possono intender gli effetti. Si spalancano le porte d'un palagio regale o d'una tenda guerresca, e in quel momento istesso appar su la scena affatto distintamente una stanza interiore con tutti gli adornamenti che le convengono per addivenire il centro dell'azione dramatica, e rimanervi finchè l'ulteriore progresso di essa non la faccia disparire così come innanzi apparve. E possiamo bene esser certi che tutte qneste rappresentazioni dello spazio e de' luoghi tutt'altro fossero che rozze o prive di gusto, ma anzi al senso estetico conformi e alla fantasia di quel tempo, massimamente ne' giorni ultimi d'Eschilo e per tutta la poetica vita di Sofocle, quando i matematici pensatori Anassagora e Democrito avevan cominciato a farsi della prospettiva per l'uso del teatro uno studio, e quando 'l dipingere le decorazioni teatrali s'inalzò per Agatarco fino ad essere uno speciale ramo dell'arte,[1] intendendo più che per lo innanzi alla imitazione della natura pel mezzo della luce e dell'ombre così che veramente illuder potesse.

Nell'età de' tre grandi tragici dovè anch' essere abbastanza perfezionato l'*ordigno delle macchine* con cui inalzavano da una qualche profondità le persone, altre le trasportavan per l'aria o imitavano il fulmine e il tuono. I drami d'Eschilo e 'l *Prometeo* principalmente provano, che non gli fu a torto rimproverata una particolare predilezione per le fantastiche apparizioni, i carri alati e gli strani ippogrifi, su' quali i divini Enti, come l'Oceano e le sue figlie, per l'aere entravano su la scena.

Noi crediamo così d'aver messo in su gli occhi del no-

[1] Ebbe nome di σκηνογραφία ovvero σκιαγραφία.

stro lettore, in tutte le principali sue parti, l'immagine della greca tragedia nella sua speciale grandezza e 'l suo plastico ordinamento, quale s'appresentò veramente *in quanto alle condizioni dello spazio* a gli occhi dello spettatore. Ma ora è altrettanto necessario che prendiamo a considerare la forma fondamentale di essa, quale si mostra *nella successione del tempo*, o, per dirlo altrimenti, il disegno della composizione sotto diversi rispetti, prima che possiamo imprendere un esame critico de' singoli tragici; imperciocchè in essa v'han pur molte cose che non si spiegano pel concetto generale del drama, ma solo per la determinata e istorica origine della greca tragedia.

L'antica tragedia consiste nell' accoppiamento della lirica col discorso dramatico, i quali elementi per diversi modi si posson dividere; contrapponendo cioè il coro a gli attori, ciò che cantavasi a quello che era pronunziato, o gli elementi lirici a' dramatici propriamente detti. Otterremmo tuttavia la divisione più feconda, se, seguitando Aristotele,[1] si distingua in primo luogo il canto di molte voci dal canto e da' discorsi delle persone individue. Il primo spetta naturalmente al coro, i secondi poi si al coro e si a gli attori. Le canzoni del coro, cantate da tutte le voci di esso, hanno una propria e determinata significazione dal rimanente della tragedia. Si chiamano infatti *stasimon*, quando il coro cantavale dal luogo destinatogli in mezzo all'orchestra; *parodos* invece, se le cantava o entrando processionalmente da gli aditi laterali dell'orchestra, ovvero movendosi da quell'ordine in cui soleva disporsi: la differenza fra 'l *parodos* e lo *stasimon* principalmente in ciò sta che quello muove da un lungo ordine di sistemi anapestici, da che essi massimamente adattavansi ad essere recitati in una processione o in una marcia, ovvero in mezzo a' lirici canti inserivansi. Rispetto poi al significato, in cotali canzoni facevasi subbietto di considerazione o l'azione istessa o la condizione del personaggio agente, o pure vi si

[1] Poetica XII.

esprimeva la disposizione morale, che prende a rispetto di essa un animo benevolo che vi partecipi. Il *parodos*, oltre ciò, dà la ragione dell' entrare del coro e della parte ch'ei prende all' atto, mentre gli stasimi svolgono questa tale partecipazione nelle sue varie forme mutabili e mutate secondo l' avanzar dell' azione. Come in generale il coro è detto con molto felice espressione rappresentare lo *spettatore ideale*, il quale con la considerazione che fa delle cose, guida e domina quella d' un popolo insieme raccolto, così gli stasimi servono principalmente a conservare, mentre l'azione vie più incalza e più ne commuove, quel raccoglimento dell' animo che i Greci reputarono necessario per fruire del piacere d' un'opera artistica e a separare quello che di fortuito e di personale fosse nell' azione medesima per meglio farne risplendere la significazione propria e 'l concetto che vi si nasconde. Indi è che gli stasimi han luogo allora che l' azione ha già un certo stadio percorso ; mentre si cantano, spesso riman vuota la scena, o, se anche vi s'intrattiene alcun personaggio, altri poco dopo a quello vengono ad aggiungersi, sì che pur servono a dare il tempo necessario pel cambiamento de' vestiari e delle maschere. Così i canti dell' intiero coro dividono la tragedia in certe parti che possono paragonarsi a gli atti del drama posteriore, e de' quali i Greci chiamarono *prologo* quella che precede il *parodos*, quelle interposte fra 'l *parodos* e gli stasimi *epeisodii*, ed *exodos* l'ultima che all' ultimo stasimo succede. In questa specie di canti il coro si mostra massimamente fedele al suo ufficio, che è quello di significare in belle e nobili forme un animo pio e ben disposto ; il perchè sotto questo rispetto la tragedia somiglia moltissimo alle creazioni della lirica corale di Stesicoro, Pindaro e Simonide. La forma metrica consta di strofe e d' antistrofe fra loro congiunte semplicemente, come quelle che l'una a l'altra succedono, e non già artifiziosamente intrecciate come nella lirica corale: se non che non è conservato lo stesso schema di strofe e d' anti–

strofe per tutto lo stasimo, che anzi dopo ogni coppia di esse si muta; le epodi poi non dopo ogni coppia di strofe come nella poesia corale hanno luogo, ma solo alla fine di tutto il canto.[1] Il cambiamento del metro che spesso andava di concerto con la mutazione anche della tonalità musicale, era indizio d' un corrispondente cambiamento delle disposizioni e de' sentimenti interiori, il quale è essenzial distintivo della lirica dramatica dalla pindarica; poichè mentre questa svolge un pensiero fondamentale, conservando essenzialmente la disposizione istessa dell' animo e 'l medesimo tono che a quel dato sentimento s'addice, nella lirica dramatica invece la considerazione di ciò appunto che accade, o l' espettazione del futuro, o l' influsso de' motivi diversi, in attinenza a' diversi interessi che su la scena si stanno di fronte, importano tali cambiamenti, pe' quali la fine del canto spesso dal suo principio essenzialmente è diversa. La ritmica poi delle singole parti in generale d' elementi diversi è composta, e meno artisticamente che non presso gli anteriori maestri della lirica de' cori; ella è quasi lo svolgimento d' un tema con poche variazioni, come se 'l canto pieno di sentimento direttamente proceda e scorrevole, laddove il ritmo serpeggiando appo Pindaro per vie artisticamente tortuose significa i pensieri che sottili e profondi inventò il genio del poeta. E qui senz' entrare più addentro nell'ardua e grande ricerca della differenza della struttura ritmica della poesia corale, lirica e tragica, osserveremo che i tragici, usando ad una con la forma pindarica l' ionia più antica e la eolica per le svariatissime lor melodie, così seguono disparatissime leggi nella composizione delle serie e de' versi: e a fare questo punto più chiaro,

[1] L' epodi, che apparentemente si trovano in mezzo ad un canto corale, come nell'*Agamennone* d' Eschilo, v. 140-159, Dindorf, formano, la fine del *parodos* che ivi consiste in *nove* sistemi anapestici, d' una strofe, un' antistrofe e un epodo in metri dattilici, e a cui tiene immediatamente dietro il primo stasimo che consta di cinque strofe ed antistrofe in metri trocaici e logaedici.

sarebbe necessità ci addentrassimo in tutte le sottigliezze della teorica della metrica.

I punti di fermata che questi canti a pieno coro offerivano, dividevano la tragedia nelle tre parti già di sopra indicate il *prologos*, gli *epeisodii* e l' *exodos* : ma e 'l numero e la lunghezza e la disposizione di esse accolgono un' ammirabile varietà, chè niuna esterna misura, quale la prescrive Orazio,[1] non costringeva in questo proposito il dramatico a tenersi entro determinati confini nello svolgere secondo natura il proprio disegno. I canti corali sono or più ed or meno a seconda che l' azione a que' diversi gradi perviene che ammettono una considerazione su gli umani affetti o su le leggi del destino, che reggon gli eventi. E ciò pure dall' azione dramatica e dal numero delle persone discende che vi partecipano, sì che 'l medesimo Sofocle ebbe tragedie, in cui l'azione passava per molti gradi e per molti caratteri d' attori implicavasi, quale è l' *Antigone* che bene in sette parti o atti compartesi ; ed altre poi n' ebbe le quali, non percorrendo l'azione che pochi stadi ben definiti, sono affatto semplici come il *Filottete* che non ha più che uno stasimo, e quindi consta di tre soli atti, compresovi il prologo. Senza un tal punto di riposo, e formando per ciò un solo atto, posson procedere ben lunghe parti d' una tragedia. Nell' *Agamennone* Eschileo il canto corale e profetico[2] che le predizioni precede di Cassandra, è l' ultimo stasimo; queste predizioni s' incontrano vicinissime al loro adempimento nella morte d' Agamennone, e 'l commovimento ch' esse producono ha tanto poca sodisfazione in se stesso che non v' ha luogo a uno stasimo. Nell'*Edipo Coloneo* di Sofocle il primo canto a pieno coro, ovvero il *parodos* nel significato in cui l' abbiamo preso di

[1] A. P. 189.

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult et spectata reponi.

[2] V. 973-1032, Dindorf.

sopra, è intonato solamente dopo la scena in cui Teseo ha fatto ad Edipo solenne promessa d'accoglierlo e di proteggerlo nell'Attica;[1] chè in sino allora vacillando il coro fra l'orrore che quegli gli desta, carico com'è di maledizioni, e la compassione che sente per l'uomo a sì dure prove sommesso, prima molto temendo e poi grandi cose sperando di lui, ha versato in un inquieto commovimento, nè ha potuto conseguire raccoglimento e quiete, sì che nel fatto riconoscesse la superna forza regolatrice.

Per ciò che spetta alla composizione degli *epeisodii* o degli atti, il lirico può qui molto più intimamente col dramatico essere congiunto che non ne'canti corali di cui finora trattammo. Dovunque il discorso, non riferendosi a'subbietti intellettuali, o esprime i sentimenti interiori od è provocato dagl'impulsi di vivi commovimenti dell'animo, addivien lirico o canto. Tali canti che non s'interpongono fra'vari stadi dell'azione, ma anzi su l'azione istessa agiscono, perchè determinano la volontà della persona, possono così appartenere a' personaggi della scena come al coro o come finalmente a questo ed a quelli, se non che in quest' ultimo caso non deve mai pensarsi ad un canto corale di tutte le voci. E questo terzo genere di canzoni è per la sua origine il più importante, come quello che certamente ebbe già il suo luogo nell'antica tragedia lirica.

Commos, che propriamente vale *planctus* o 'l lamento pe' morti, è 'l nome dato a questi canti comuni alle persone della scena ed al coro; dal che appare che 'l lamento per un estinto o per uno che gravemente patisce, è la forma fondamentale onde muove questo genere di canti. E di fatti la significazione del più vivo compatimento de' dolori è sempre il subbietto principale del *commos*, abbenchè possa aggiungervisi anche lo scopo o d'incitare ad una azione, o in gene-

[1] V. 668-719, Dindorf. Questa canzone è detta il *parodos* dell'Edipo Coloneo presso Plutarco: *an seni sit gerenda res publica.*

rale di far maturar una determinazione. I commi occupano spesse volte una parte considerevole della tragedia specialmente, come ne' *Persiani* [1] e nelle *Coefore*, [2] appo Eschilo; questi grandi quadri di lutto e di dolori d' interiori ed esteriori angustie sono uno de' capi principali dell' arte tragica più vetusta; e qui si trovano pure i grandi sistemi di strofe e d' antistrofe più artifiziosamente intrecciate, i quali poi nella rappresentazione scenica ricevettero maggior chiarezza e splendore da'movimenti della danza delle persone del coro e della scena che fra loro si corrispondono. Sono un genere particolare di *commos* quelle scene, in cui una parte mostrasi invasa di lirico commovimento, mentre l'altra manifesta i suoi pensieri nella forma del comune discorso; dal che nasce un contrasto che già presso Eschilo ci dà molto commoventi scene come nell'*Agamennone* [3] e ne' *Sette contro Tebe.* [4] Ma 'l coro agitato da vari e vivaci sentimenti può fare fra se stesso un discorso; e di qui nasce un altro genere speciale di canti corali, in cui facilmente le diverse voci conoscon si, perchè le idee ora sono interrotte, ora si ripetono ed ora si contradicono. De' canti di cotal genere d' una qualche estensione, ne' quali o tutte o molte voci del coro distinguonsi, appo Eschilo s' incontrano là dove ne fecero cenno gli stessi interpreti antichi; [5] i tragici posteriori non ne fecero uso che ad una co' commi, poichè dal coro non distaccano che poche

[1] Eschilo, *Persiani*, v. 907-1076. Tutta l'*exodos* è un *commos.*

[2] Eschilo, *Coefore*, v. 306-478.

[3] Eschilo, *Agamennone*, v. 1069-1177, dove il commovimento lirico passa a poco a poco da Cassandra al Coro.

[4] Eschilo, *Sette contro Tebe:* v. 369-708, quasi tutto l'epeisodion. Raffr. le *Supplici*, v. 346-437.

[5] Vedi gli scolii alle *Eumenidi* d'Eschilo, v. 139, e a'*Sette*, v. 94. Esempi di questo genere sono: *Eumenidi*, v. 140-177, v. 254-275, v. 777-792, v. 836-846; *Sette contro Tebe*, v. 77-181, *Supplici*, v. 1019-1074 Nelle edizioni queste singole voci sono spesso indicate col titolo di *Semicori;* ma la divisione del Coro in due metà (διχορία) secondo Polluce ha luogo solamente in certe determinate e rare circostanze, come presso Eschilo *Sette;* 1066; Sofocle, *Ajace*, 866.

voci.[1] Quando poi il coro entra nell' orchestra non cantando a piene voci nè in ischiere ordinato, ma sì in sparse file con un canto recitato da diverse voci e simile a un *commos*, allora è mestieri distinguere una duplice *parodos*, la *commatica* cioè che accompagna questo disordinato avanzare del coro, e l'altra simile ad uno stasimo cui recita il coro nel suo ordine regolare: ciò si verifica, per modo d' esempio, nelle *Eumenidi* d' Eschilo e nell' *Edipo Coloneo* di Sofocle.[2] I tragici misero poi dentro il drama alcuni singoli minori canti corali eziandio che gli antichi studiosamente distinguono da gli stasimi[3] e a cui s'appartiene il nome d' *iporchemata:*[4] queste canzoni, accompagnate da una danza espressiva e vivace, affatto diversa dall' *emmeleia* che per lo più era grave, ne dipingono un sentimento entusiastico; e cotali canzoni inseri Sofocle, massime per causa della danza loro propria, là dove fosse conveniente d' indicare con molta forza il sentimento che dominava in questa o quella parte della tragedia, ma che d' ordinario presto svaniva;[5] altrove poi anche alle persone *istesse* della scena son date liriche parti, le quali in generale dicevansi ἀπὸ σκηνῆς e o sono in forma di dialogo fra' personaggi o da un solo di essi recitate. Tali arie di una qualche lunghezza e appellate *monodie*, in cui un personaggio e per lo più il protagonista del drama lasciasi andare liberamente a'suoi appassionati sentimenti, sono nelle tragedie d'Euripide

[1] Come presso Sofocle *Edipo Colon.*, v. 117 e seg.; Euripide, *Ion.*, 184 e seg.

[2] Nell' *Eumenidi* d'Eschilo la locuzione χορὸν ἅψωμεν v. 307, denota questa regolare disposizione del coro.

[3] Vedi gli Scolii alle *Trachinie* di Sofocle, v. 205. Simili canzoni nell' *Aiace*, v. 693; *Filottete*, 391, 827.

[4] Il quale si trova appo Tzetzes περὶ τραγικῆς ποιήσεως. Cramer, *Anecdota*, tom. III, pag. 346.

[5] Egli è però difficile separare gl' iporchemi da' canti corali alla foggia di *commos*, poichè qui pure non è probabile che tutto il coro si movesse e cantasse ad un tempo. Ne' canti commatici de' *Sette a Tebe* di Eschilo, e nel primo di essi principalmente v. 78-108 è probabile che un danzatore, come duce del coro, mimicamente rappresentasse le scene della guerra ivi descritte. Ateneo, 1, pag. 22 a.

uno de' capi principali. [1] E poichè appunto non concorda con questo libero sfogo e con la natura di tali appassionate manifestazioni il ritornare di certe tonalità musicali e di certi ritmi qui a poco a poco l'antistrofico vien meno, per cedere il luogo alla libera unione de' ritmi, che alla foggia de' posteriori ditirambi infinitamente s' estendono e prendono nome di ἀπολελυμένα. Il sistema artifizioso delle forme regolari a cui l' arte antica e l' antichissima anche più specialmente assoggetta in ogni parte le manifestazioni de' sentimenti e delle passioni, può dirsi che qui sia quasi rotto dalla prepotente folla degli affetti e degli umani istinti, venendo quasi a ristabilirsi una specie di libertà naturale.

E intorno a' particolari delle ritmiche forme per lo scopo nostro basti osservare che anco per questi canti delle singole persone del coro e della scena poteva come per gli stasimi adusarsi tutta quanta la lirica; se non che per regola generale quelle forme che hanno grave e solenne carattere si reputarono esclusivamente adatte a' canti di tutto 'l coro, e i metri più leggieri più concitati e meglio propri alla significazione delle passioni e degli affetti a' canti de' singoli personaggi. I ritmi in tono dorico che a noi son noti per opera di Pindaro, non si trovano per ciò stesso che negli stasimi, ma non ne' commi o ne' canti ἀπὸ σκηνῆς ne' quali non era mai il caso che questo tono il suo carattere conservasse. [2] I *dochmii* [3] all' incontro col loro rapido movimento e l' apparente antipatia de'loro elementi servono specialmente a dipin-

[1] Aristofane, *Rane*, v. 944, dice di lui ch' egli la tragedia ἀνέτρεφεν μονῳδίαις Κεφισοφῶντα μιγνύς, il quale Chefisofonte fu 'l suo attore principale secondo *Thom., Magist.. vit. Euripidis*. Raffr. anche *Rane*, 874.

[2] È ben vero che Plutarco, *De musica*, 17, afferma che fin anche i τραγικοὶ οἶκτοι cioè κόμμοι in tono dorico si componevano; ma ciò dee riguardare i tragici anteriori ad Eschilo.

[3] La forma fondamentale, come ognuno sa, è questa:

–́ –́ –

ovvero una composizione antispastica in cui vengono a trovarsi insieme le arsi della parte giambica e trocaica.

gere la più impetuosa commozione dell' animo, da che la gran varietà delle forme che da essi possono svolgersi s' adatta e alla significazione d' una tempestosa inquietudine ed anco della profonda melanconia; la tragedia dunque non aveva forma che a lei fosse più propria nè che meglio valesse a significare tutto 'l suo essere. Una certa differenza fra le metriche forme de' commi e de' canti della scena non ci si fa manifesta; da Aristotele soltanto sappiamo che certe tonalità erano a' personaggi della scena particolarmente proprie per ciò che era loro propria una speciale forza del carattere o del *pathos* che parve essere distintivo degli eroi e delle eroine che agivano e soffrivano, ma non del coro che a' sentimenti d' essi partecipava.[1]

Tutte le canzoni delle quali fin qui tenemmo proposito, furono veramente musicali; il perchè gli antichi le chiamarono μέλη; ed esse cantavansi con l' accompagnamento degl' instrumenti, fra' quali ora prevalevano la cetra o la lira ed ora il flauto. Altri passi a quel genere intermedio appartengono, che è fra 'l canto e 'l semplice discorso e di cui abbiamo tenuto proposito trattando della recitazione rapsodica dell'epopea,[2] dell'elegia[3] e del giambo. *I sistemi anapestici* ora intonati dal coro ed ora dai personaggi della scena, ma pur sempre nell'atto di muoversi o per andare o per venire o nell'accompagnare o nell'accogliere ricordano i canti spartani per la marcia militare;[4] chè non sapremmo immaginarci in vero che fossero cantati secondo melodie determinate nè come volgare discorso. La tragedia più antica, raccogliendone molti insieme, li attribuisce al coro, come una parte del *parodos*, allora che s' avanza ordinato in ischiere. I personaggi infine della scena, quando o annunziano importanti notizie o fanno

[1] Aristotele, *Problem.* XIX, 48.
[2] Cap. V.
[3] Cap. X.
[4] Cap. IV.

gravi riflessioni, pronùnziano alcune volte gli esametri; e certo che in tali casi la dignitosa gravità di tanto maestoso metro dovè produrre uno splendido effetto.[1] Anche i versi trocaici che solevano usarsi pel dialogo ammettevano come già osservammo una più solenne recitazione e un gesto vivace alla foggia della danza.

Così noi siamo giunti a quella parte degli *epeisodii* in cui non predomina come nelle altre finora considerate il sentimento, ma bensì l'intelletto che 'n servigio della volontà studia a rendersi soggette le cose esteriori e a determinare conforme alle proprie le idee degli altri esseri. Questo era in origine l'elemento meno importante, chè solo a poco a poco dalla semplice narrazione è venuto a formarsi quel vario genere di discorsi che la tragedia ci mostra. Il coro anche qui non è il contrapposto de'personaggi della scena: egli è allora come un solo attore, e di per se stesso s'intende, che i discorsi ch'e' tiene co' personaggi che son su la scena, fatta eccezione di pochi casi,[2] non già da molte voci ma solo dal suo duce si pronunziavano; raramente in fatti e solo appo Eschilo accade, che i membri del coro ragionino in fra di loro, come là nell' *Agamennone* dove le dodici persone del coro dánno come dodici attori i loro voti [3] o con un personaggio della scena entrando in relazione, la loro propria e individuale opinione in forma di dialogo manifestano.[4] Il supremo studio di regolarità e di simmetria di bel nuovo nella distribuzione del dialogo apparisce, e quello è veramente la caratteristica dell' arte antica; le opposte opinioni e le relazioni che vengono fra loro a contrasto, sono

[1] Vedi Sofocle, *Filottete*, 839 Euripide, *Faeton. fragm. e cod. Paris.*, pag. 65.

[2] Come i *Persiani* di Eschilò, 154: Χρεὼν αὐτὴν πάντας μύθοισι προςαυδᾶν.

[3] Eschilo, *Agamennone*, 1346-1371. I tre versi trocaici precedenti con cui è introdotto il consiglio, non sono pronunziati che da'tre primi del coro.

[4] Eschilo, *Agamennone*, 1047-1113.

quasi librate come in una bilancia anche per rispetto alla lunghezza delle interiori manifestazioni, finchè una ragione più forte non faccia piegare verso un lato l' ago della bilancia; e di qui le scene, spesse volte con moltissima arte condotte, in cui verso a verso come colpo a colpo succede, e che han nome di *Sticomitie,* e quelle in cui due e talvolta anche più versi sono nella medesima guisa in contrapposto fra loro; e perfino intiere scene di dialogo e di parti liriche composte, accade talvolta che siano l' una con l'altra misurata come una strofe e un' antistrofe sì nella lunghezza e sì nella loro distribuzione. [1]

Il metro principale, come già osservammo, di queste parti dell' antica tragedia fu da prima il *tetrametro trocaico,* il quale nelle opere a noi pervenute dell' età più perfetta non si trova che ne' discorsi pieni dell'affetto più vivo, sì che in molte tragedie affatto manca. I *Persiani* d' Eschilo, la più antica tragedia che noi probabilmente possediamo, è quella che ha eziandio più che tutte le altre i trocaici. Ma il *trimetro iambico,* che Archiloco aveva creato perchè fosse l' arme dell' ira e dello scherno, addivenne invece la più eccellente forma metrica per un discorso vigoroso, vivace e insieme assennato, fatti alcuni ingegnosi cambiamenti nella trattazione di esso, senza che n' avesse danno la sua forma fondamentale. In Eschilo però esso è ancora dalla prosa un grado più lontano che non fosse presso i suoi successori, sì pel suono solenne delle sillabe lunghe insieme riunite, e sì per la regolare interpunzione che cade alla fine de' versi, di guisa che i singoli versi più isolati ci si appresentano; i successori d' Eschilo in vece non solo più variamente formarono la struttura interiore del verso, ma spesso la fecero anche più leggiera e più fuggevole, o rompendo o collegando i versi col

[1] Così nell' *Elettra* di Sofocle si corrispondono i v. 1398-1421, e i v. 1422-1441.

principio e la fine delle proposizioni; dal che procedè l'impressione d'un discorso meno legato e che ha più libero e più naturale andamento.

Indagate ne' loro particolari, e analizzate, quasi come se fossero gli strumenti di Melpomene, le forme a cui doveva il poeta tragico adusarsi per dare reale esistenza alla creazione del suo genio, potremmo tentare anche un passo per ricercare più addentro l'interna ragione de'pensieri e de'sentimenti tragici, studiandoci di mettere in luce la legge generale dell'interna struttura d'ogni vera tragedia con la scorta della celebre definizione che già ne dava Aristotele: « La tragedia è la rappresentazione d'una seria e compiuta azione convenientemente grandiosa, che per mezzo della compassione e del timore compie la purificazione di questi e simili affetti.[1] » Ma questo addimostrare non si potrebbe senza entrare più profondamente nel disegno e ne' subbietti delle singole tragedie d'Eschilo e di Sofocle. Sarà dunque opportuno fermare più attentamente la nostra considerazione sul carattere d'Eschilo, quale nella sua vita e nella sua poesia si manifesta.

[1] Arist. Poet. 6; μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης:... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

CAPITOLO VIGESIMOTERZO.

ESCHILO.

Eschilo figlio di Euforione ateniese del borgo d'Eleusi, secondo la notizia meglio degna di fede[1] nacque l'anno quarto dell'Olimp. LXIII, a. C. 525. Contava adunque trentacinque anni d'età quando fu combattuta la battaglia di Maratona, e quarantacinque quando la navale di Salamina; così egli è di quei Greci che non pure avevan veduto, in quanto al tempo, gli avvenimenti più grandi della loro nazione, ma che anche per lo spirito in mezzo ad essi avevan vissuto partecipandovi con tutti i sentimenti di un animo patriottico. L'inscrizione della sua tomba parla della gloria ch'avea conseguita nella battaglia campale di Maratona, e non già nelle gare poetiche;[2] e così Eschilo appartiene affatto alla stirpe dei *Maratonomachi* nel significato che cotal nome ebbe all'età d'Aristofane, di quegli Ateniesi cioè patrioti ed eroi della vecchia stampa, nel petto virile e nel vigoroso sentimento de' quali ebbe il suo fondamento quella splendida grandezza che dopo le guerre persiane con tanto mirabile velocità si svolse in Atene.

Eschilo, come quasi tutti i grandi maestri della poesia nella antichità, fu *poeta di professione*; e l'esercizio dell'arte tragica fu lo studio della vita ch'egli erasi eletto. A questo esercizio dell'arte s'aggiungeva l'esterno ufficio

[1] Secondo la nota inscrizione cronologica dell'isola di Paro dov'è indicata la sua morte e la sua età, sì che se ne può ben calcolare l'anno della nascita.

[2] Cinegiro l'entusiastico guerriero di Maratona, è detto fratello di Eschilo; è certo che anche il padre di lui si chiamava Euforione. Vedi Erodoto, VI, 114 con la nota di Valckenaer. Aminia invece che cominciò la battaglia di Salamina, non può essere fratello di Eschilo, ch'egli era del demos di Pallene ed Eschilo di quello di Eleusi.

d'addestrare i cori per le solennità del culto, da che i tragici poeti, come i comici di professione, erano *maestri di cori* (χοροδιδάσκαλοι). Quand' Eschilo avesse voluto rappresentare una tragica poesia, doveva dentro il conveniente tempo rivolgersi all' arconte [1] che presiedeva alle feste di Dionisio, e chiedergli un coro; e questi, se aveva in lui la necessaria fiducia, gliel concedea ovvero assegnavagli uno dei cori già raccolti, mantenuti e di tutto forniti da' ricchi ed ambiziosi cittadini, siccome *coreghi* a nome della tribù o file del popolo. Allora l' occupazione di Eschilo era tutta nell' ammaestrare questo coro nelle danze e ne' canti, che dovea poscia rappresentare nel drama tragico, nel che ci è detto che Eschilo non prendesse mai in aiuto un maestro di danza, facendosi egli stesso guida e maestro di tutto. In quanto a ciò il tragico era nella condizione istessa che 'l poeta lirico e 'l ditirambico più specialmente; chè questi pure ricevè ed instruì nel medesimo modo il suo ditirambico coro. Al poeta dramatico s' aggiungevan però anche gli attori assoldati non dal corego ma direttamente dallo stato, che li assegnava a sorte al poeta, quand' egli non ne avesse di tali che a lui si fossero uniti e con lui specialmente esercitati per i suoi drami, come appunto Cleandro e Minisco fecer per Eschilo. Lo studiare il drama fu ognora considerato come la parte principale e pubblica della vita dell' arte; e quindi chi mettesse in iscena un drama non prima rappresentato, conseguiva la ricompensa proposta a ciò dallo stato e poi anche il premio ove uscisse vincitor dal certame; laddove chi avesse in solitario ozio composto il suo drama non conseguiva alcuna parte della considerazione nella vita pubblica. [2]

[1] Per le grandi Dionisie questi era il primo arconte ὁ ἄρχων κατ' ἐξοχήν: per le Lenee il secondo o il βασιλεύς.

[2] Noi abbiamo quì brevemente svolta questa idea generale, che certamente è conforme a natura, ed ha bastevole fondamento, affinchè poi potessimo per via di essa sciogliere alcune difficoltà che ci si presenteranno nella vita di Aristofane.

Da ciò si fa manifesto come l'esercizio dell'arte tragica fosse l'occupazione di tutta la vita, e com'ella principalmente, dove si tenga conto della grande fecondità degli antichi poeti, necessariamente richiedesse tutto 'l tempo e tutta la forza dello spirito. D'Eschilo s'ebbero bene settanta drami, fra'quali non pare che siano a comprendere i drami satirici.[1] Tutti questi cadono dunque in quel tempo che s'interpone fra l'Olimp. LXX. 1, a. C. 500, nel quale anno il poeta, all'età di cinque lustri, si provò per la prima volta nel certame tragico con Pratina, allorchè dicesi che l'antico palco ruinasse, e 'l primo dell'Olimp. LXXXI, a. C. 456 nel qual ei moriva in Sicilia. Così nel giro di quarantaquattro anni occorrono ben settanta tragedie; e come fossene riconosciuta l'eccellenza, lo prova la notizia che Eschilo riportò per tredici volte il premio;[2] poichè presentandosi egli in ogni gara con tre tragedie, si fa manifesto che più della metà delle opere sue fu reputata preferibile a quelle de'suoi competitori, fra'quali si trovavano pure così egregi poeti come Frinico, Cherilo, Pratina ed il giovine Sofocle,[3] al quale però fin dal suo primo apparire, Olimp. LXXVII 4, a. C. 468, dovè cedere la corona.

A bello studio noi ricordammo, com'Eschilo ad ogni tragico certame in cui entrasse presentò tre tragedie, alle

[1] In quel luogo che è alla fine della *Vita Æschyli* e sul quale è stato tanto discorso, a quanto ne pare, si dovrà scrivere: ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικά· ἀμφίβολα πέντε. « E' compose 70 drami ed inoltre de' satirici: cinque son dubbi. » I titoli conservatici de' drami di Eschilo, compresi i satirici, sono 88.

[2] Secondo la Vita. Per la prima volta Ol. LXXIII, 4. Secondo il Marmor Parium.

[3] Il conto, a dire la verità, si fa mal sicuro per ciò che il figlio di Eschilo, Euforione, dopo la morte di suo padre, riportò ancora 4 volte il premio con tragedie lasciategli dal padre suo senaa ch'egli avessele mai rappresentate, Suida s. v. Εὐφορίων. E così 12 delle 70 tragedie cadono dopo l'Ol. LXXXI, 1. Ma le 4 vittorie non debbon detrarsi dalle 13, perchè Euforione fu proclamato pubblicamente vincitore, sebbene fosse noto che le tragedie erano d' Eschilo stesso.

quali poi s'aggiungeva un drama satirico, seguendo probabilmente un costume invalso già prima di lui e che si serbò per tutto il tempo in cui in Atene fiorì la tragedia. Ma quello che distingue Eschilo da'suoi successori, questo è, che le tre tragedie formavano appo lui un sol tutto, [1] mentre Sofocle per il primo incominciò ad opporre alle tre tragedie de'suoi rivali tre singole e separate tragedie. [2] Come ciò accadesse e come il nesso della trilogica composizione fosse saldo e stretto così, che legasse in una vera *unità* i tre drami, serbandosi tuttavia tanto libero, che ogni drama potesse avere un suo proprio fine ed in certo modo appagarne, sarebbe difficile a intender per noi, se una buona fortuna non ne avesse salvata una trilogia eschilea, l'*Agamennone*, le *Coefore* e le *Eumenidi*. Le più profonde ricerche su la composizione trilogica differiremo adunque fino alla breve analisi che dovremo dare di questi drami, reputando sia ora migliore consiglio la nostra attenzione rivolgere alle singole opere del poeta che a noi son pervenute.

È grave sventura che non sia giunta insino a noi nessuna delle opere di tutta la prima metà della vita del poeta; imperocchè quante ne possediamo son tutte più recenti della battaglia di Salamina. È probabile che nei primi lavori del poeta, abbenchè sarebbe per noi importante di possederne qualcuno, non fosse ancora che troppo poco di ciò che poscia allettava il gusto de' Greci. L'opera più antica fra quelle che si son conservate sono probabilmente i *Persiani*, rappresentati l'anno quarto della Olimp. LXXVI, a. C. 472, drama unico nel suo genere, il quale al primo aspetto, come noi lo abbiamo, sembra piuttosto un canto di lutto per le sventure de' Persi che non un tragico drama.

[1] Osservazioni che ristringono questa asserzione, si ritrovano presso Nitzsch. *Die Sagenpoesie der Griechen*, pag. 636-660. (La poesia tradizionale de' Greci.)

[2] Questo è 'l senso del δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν. Suida Σοφοκλῆς.

Contempliamo in un rapido sguardo tutto 'l disegno dei *Persiani* di Eschilo. Il coro composto de' più nobili uomini del regno persiano, nelle mani dei quali Serse partendo per la sua spedizione aveva lasciato le redini dell' amministrazione dello stato, nel suo canto d' ingresso (πάροδος) celebra l' immensa possa e la forza dell' esercito persiano, ma nel tempo istesso manifesta il timore non vadano in ruina tutti gli uomini d' Asia partiti con quell' esercito, perciocchè « qual è uomo mortale, che possa sottrarsi al seducente inganno della divinità? » Il primo stasimo che ad esso immediatamente congiungesi [1] dipinge in più commosso tono la sventura del paese, ove mai l' esercito non facesse ritorno. E qui il coro si prepara a tenere consiglio, quando ne appare Atossa, la madre di Serse e vedova di Dario, la quale ne narra che un significativo sogno le ha riempiuto l' animo d' angosciosi presentimenti. Il coro la consiglia che preghi gli Dei, affinchè rimuovano i mali che ne minacciano, e più spezialmente che voglia rendere onore co' sacrifici propri degli estinti allo spirito di Dario, implorandone benedizione e salute. È allora appunto che 'l coro risponde alle interrogazioni di lei intorno ad Atene e la Grecia, indicandole con la massima proprietà le differenze delle due nazioni, giunge dalla Grecia un messo, che, dopo i primi generali annunzi della patita sventura e i lamenti del coro, ci dispiega dinanzi un magnifico quadro della battaglia di Salamina con tutte le terribili conseguenze ch' ella apportava all' esercito dei Persiani. Atossa a questo punto risolve, anche se tutto sia perduto per ora, di seguire il consiglio del coro, affinchè ne possa venire salute per il futuro. Il coro nel suo secondo stasimo si sofferma specialmente sul pensiero dell' Asia spopolata d' abitatori; e a questo s' aggiunge poi anche la tema che i popoli dominati non sian più per sopportare il servaggio. Nel secondo episodio le libazioni per il defunto si cambiano in

[1] Dal verso 114 in poi, dove al metro ionio succede il trocaico.

una formale *evocazione* di Dario; e 'l coro, mentre Atossa compie le libagioni su la tomba, con canti simili a un *commos* pieni di sentimento e di calore invoca Dario il sapiente felice reggitore, il buon padre del suo popolo, che sol da lui potrebbe adesso ottenere aiuti e consigli, a comparire su l'altezza della tomba. E Dario appare e apprende da Atossa, poichè la lingua del coro è legata da venerazione e da tema, tutta la ruina del regno. Riconosce ben tosto « un troppo precoce adempimento degli oracoli » che ancora sarebbe stato differito per lungo tempo, se la tracotanza di Serse non l'avesse affrettato. « Ma se l'uomo spinge se stesso, anche il Dio vi mette la mano » e soggiungendo risguarda il ponte fatto su l'Ellesponto come un'impresa contro il voler degli Dei e come la cagion principale del loro sdegno; annunziando l'estrema ruina anche dell'esercito rimasto in Grecia, il quale nella battaglia di Platea pagherà giusta pena di tutti i misfatti commessi contro i templi degli Dei, e questo fia conforme gli oracoli a lui noti, i quali omai non più in parte ma interamente s'adempiranno. La distruzione della potenza persiana in Europa è un'ammonizione che le dà Giove di accontentarsi di ciò che le ha destinato la sorte, cioè a dire del possedimento dell'Asia. Il terzo stasimo che chiude quest'atto descrive la potenza che Dario avea conseguito senza che movesse guerra egli stesso alla Grecia e passasse il fiume Ali; e ciò per far contrapposto alla disgrazia onde ora la Divinità avea colpito la Persia a cagione di tali violati principii. Nel terzo atto ci si appresenta Serse istesso qual fuggitivo con le regali splendide vesti stracciate e lacere; e un *commos* largamente svolto e una rappresentazione musicale ed orchestica del disperarsi di Serse con grande arte condotta e a cui pienamente partecipa il coro, chiude il tutto.

Da questo sommario appar manifesto che non già la descrizione de' vincitori, ma sibbene la evocazione e l'apparire di Dario è l'azione che lega insieme il tutto e in

cui l'idea del drama principalmente risiede. La procace arditezza di Serse provocò il compimento degli antichi oracoli, e il destino che pendeva su l'Asia e l'Ellade fe che si compisse a ruina della persiana potenza. Gli oracoli determinati che Dario accenna senza più particolarmente indicarli ci son fatti conoscere da Erodoto. Eran supposte sentenze di Bacide, di Museo e d'altri, che sebbene in forma corrotta, eran venuti a cognizione d'Onomacrito, il compagno dei Pisistratidi alla corte persiana;[1] essi trattavano del ponte fatto sull'Ellesponto, della devastazione dei templi greci e dell'estrema ruina d'un grand'esercito barbaro in Grecia, e mentre cotali oracoli almeno in parte parlavano di mitici avvenimenti, allora come troppo spesso ne accade furono agli avvenimenti del tempo applicati.[2] Da una *didascalia* sappiamo che alla rappresentazione de' *Persiani* precedette un drama col titolo di *Fineo*. Basta osservar che Fineo, secondo che narrano i mitologi, accolse gli Argonauti nel loro viaggio alla Colchide, e che loro annunziò in quel medesimo tempo, quale indovino ch'egli era, le avventure che avrebbero ancora ad incontrare, perchè tutto ad un tratto ci si aprano gli occhi alle ragioni interiori di tutta questa poetica composizione. Già di sopra[3] imparammo a conoscere come in questo tempo una delle idee dominanti fosse quella d'un'antica lotta fra l'Asia e l'Europa, che procedendo per diversi atti a sempre maggiori avvenimenti conduca. Nè cotale idea è a dubitare non fosse da Eschilo posta eziandio nelle predizioni di Fineo, sì che la spedizione degli Argonauti si concepisce come un preludio delle maggiori lotte fra l'Asia e l'Europa. E noi qui, non volendo più oltre svolgere le mitiche combinazioni onde il poeta poteva a ciò usare, reputiamo che il fin qui detto basti a dimostrare il nesso e l'idea fondamentale di tutta la trilogia.

[1] V. Cap. XVI.
[2] Erodoto, VII, 6; IX, 42, 43.
[3] Cap. XIX.

E questa si fa chiara anche nel terzo drama il *Glaucos Pontios.*[1] I frammenti che ce ne rimangono ci provano che questo demone del mare, delle cui migrazioni e apparizioni nelle diverse coste ebbero corso per la Grecia diverse favole, descriveva un viaggio che da Antedone pel mare d' Eubea e l' Egeo aveva fatto all' Italia ed alla Sicilia; e in cotal narrazione era fatto specialmente ricordo d' Imera dove i Greci di Sicilia al medesimo tempo della battaglia di Salamina avean propulsati i tentativi di conquista de' Cartaginesi. Così ad Eschilo s' apriva bellissimo il campo di collegare quest' avvenimento reputato una seconda ma pur grande impresa per la indipendenza della Grecia da' barbari con la battaglia di Platea, imperciocchè l' azione del drama si compieva ad Antedone nella Beozia, dov' era fama che qual pescatore avesse Glauco vissuto. Nè è men possibile a credersi che nel Fineo oltre i Persiani immischiasse anche i Fenici in quegli oracoli su le lotte dell' Asia coll' Ellade, ponendo così il primo fondamento d' una posteriore rappresentazione della ruina anche dei Punici.

Eschilo adunque, secondo quello che ne abbiamo detto, in cotal trilogia tanto si mostra amico de' Greci di Sicilia, quanto de' suoi compaesani Ateniesi; e questo è certamente il luogo in cui noi dobbiamo considerare le relazioni ch' ebbe Eschilo co' dominatori e gli stati di Sicilia, imperocchè esse non mancarono certamente di produr loro effetti e nella idea e nella forma della sua poesia. I Grammatici posteriori che ci hanno riempito l' istoria della letteratura d' una quantità di particolari istorie inventate secondo mere supposizioni per dichiarare un qualche fatto o meglio determinarlo, assegnarono cause disparatissime al soggiorno

[1] *Glauco Marino.* È vero che *l' argomento de' Persiani* nomina il Γλαῦκος Ποντιεύς, ma anche altrove si trovano in fra loro scambiati questi due drami di Eschilo, sì che non parrà certamente troppo ardito che debba qui collocarsi il *Glaucos Pontios.*

d'Eschilo in Sicilia, mentre per se stesso era un fatto facilmente esplicabile a chi avesse considerato tutti i contrasti che in qualche modo ebbe a incontrare in Atene il poeta, come cagioni d'un volontario esilio in Sicilia. Ma insieme con tutto questo si son conservate eziandio notizie di natura affatto diversa, e su le quali con maggior sicurezza possiamo fondarci, imperciocchè han veramente carattere istorico.[1] Eschilo viveva in Sicilia presso Ierone, quando da poco tempo questo tiranno avea edificato la città d'Etna alle falde del monte che porta il medesimo nome e nel luogo dell'anteriore Catana; allora il poeta dettò le sue *Etnee*, nelle quali augurava ogni felicità alla città novellamente fondata e 'l cui subbietto, come appare dal nome, esteso dal coro a tutta la Tragedia, era tolto dalla istoria contemporanea. E in quel medesimo tempo alla corte dello istesso Ierone, rappresentò i *Persiani:* non sappiamo se con cambiamenti, o se esattamente come in Atene, perchè questo era già conteso e dubbio fra gli eruditi della antichità. Ora si fa da ciò manifesto che 'l poeta venne in Sicilia dopo rappresentati i *Persiani*, e forse nell'anno 471 a. C., quando cioè la città d'Etna, già da quattro anni fondata da Ierone, non aveva per anche conseguito il suo compimento; quattro anni dappoi nel 467 (Olimp. LXXVIII, 2,) morì Ierone: ma Eschilo già prima deve avere abbandonato Sicilia, perchè sul cominciare dell'anno 468 (Olimp. LXXVII, 4,) lo ritroviamo novamente in Atene e venuto in certame con Sofocle. Secondo che dicon gli antichi, pare che da questo soggiorno in Sicilia Eschilo riportasse la cognizione della filosofia pitagorica e la inclinazione ad usare, come usate erano in Sicilia, d'alcune rare forme doriche.

Cadono nel tempo a questo vicino *i Sette contro Tebe*, i quali sappiamo esser stati rappresentati dopo i *Persiani*[2] ed

[1] Eratostene negli Scolii alle Rane d'Aristofane, 1055 (1060), e la *Vita Æschyli* insieme con gli *Additamenta e Cod. Guelferbytano.*

[2] Secondo Clinton *Fasti Hellenici*, ed. Krueger, Lipsiæ, 1830, pag. 40, Olimp. LXXVIII, 1, av. C. 468.

eziandio prima della morte d'Aristide, la quale accadde circa alla Olimp. LXXIX, 3, a. C. 462.[1] Gli antichi ammirarono specialmente in questa tragedia i sensi guerrieri del poeta; chè in vero v'ha in tutto il drama un tal fuoco marziale, che solamente in un petto valoroso e adusato alla guerra poteva così fortemente avvampare. L' Eteocle ti si mostra un eroe e un assennato e risoluto capitano, sì nel modo onde impone alle donne del coro tranquillità, sì in quello con cui risponde agli annunzi dei messaggeri opponendo un prode di Tebe ad ognuno dei sette audaci condottieri dell' esercito nemico, che, come giganti assalitori del Cielo, correndo si spingono contro le mura di Tebe, finchè ultimo è nominato fra' sette il fratello del reggitore, l'istesso Polinice; al qual punto Eteocle risolutamente dichiara voler opporre contro 'l nemico fratello la propria persona. E a quel modo che 'l riserbarsi d' Eteocle per la pugna contro 'l fratello desta in sul primo un' angosciosa attenzione, la quale va semsempre crescendo d'angoscia perchè agevolmente ogni spettatore considera esser Polinice per rimaner solo ben presto, così l' annuncio di cotale deliberazione è come il cardine e la peripezia di tutto il drama. Nulla potrebbe maggiormente commuoverne che la tetra deliberazione con la quale Eteocle, riconoscendo manifesti gli effetti della maledizione imprecata da Edipo sul capo dei propri figli, muove tuttavia incontro all' adempimento di essa. Lo stasimo del coro che ad essa tien dietro, apertamente riconosce pur esso nell' ira e nella maledizione d' Edipo la causa di tutti i mali che minacciano Tebe; mentre insino a questo punto niuno aveva tocco dell' oscuro destino di lei, se non una volta Eteocle[2] annunciando un lontano timore che quella maledizione non sia per

[1] Secondo la didascalia di questo drama recentemente scoperta, Olimpiade LXXVIII, 1, 468. Raffr. Schneidewin, *Philologus*, 1848, fasc. 2°, la didascalia dei *Sette contro Tebe*.
[2] Verso 70.

tornare a sventura di Tebe. E ben presto giunge la notizia del salvamento della città, ma ad un tempo della morte scambievole che si son data i fratelli; e allora Antigone e Ismene, le due sorelle che a quel punto entrano su la scena, intuonano insieme col coro un funebre lamento, cui l'aspra arguzia e la malinconica ironia, con la quale sa Eschilo porre nella più chiara luce le miserie e gli errori degli uomini, rendono anche più commovente.[1] Ma in fine le due sorelle ed il coro si dividono, a così dire, in due parti, dichiarando apertamente Antigone di voler dare al suo fratello Polinice la tomba, eziandio contro il divieto che allora appunto n'è proclamato dal senato di Tebe.

Questa scena finale così accennava, e non meno determinatamente di quella delle *Coefore*, allo svolgimento d'un nuovo drama, il quale senza dubbio fu gli *Eleusini*, e risguardava alla sepoltura degli eroi Argivi caduti dinanzi a Tebe, dal valore di Teseo co' suoi Ateniesi ottenuta contro la volontà de' Tebani e compiuta nel territorio d'Eleusi. Che con tale avvenimento strettamente si collegasse la sorte d'Antigone, la quale, avendo per proprio impulso sepolto il fratello, dovè averne in pena, o di fatto ebbe, la morte, si fa chiaro di per se stesso, abbenchè l'intiera disposizione e' pensieri fondamentali del drama ch'era il finale della trilogia, non possano con bastevole sicurezza essere svolti da le scarse tracce che se ne son conservate.

Meno chiaro è 'l collegamento dei *Sette a Tebe* con un drama che precedesse a quello, come eziandio le *Coefore* molto più determinatamente accennano alle *Eumenidi* che loro seguono che non all'*Agamennone* che le precede; ma dacchè nella trilogia a noi pervenuta ben si scorge

[1] Come allora che dice il coro: Finito è il loro odio, su la terra bagnata di sangue la loro vita si è unita; ora son *veramente consanguinei* (ὅμαιμοι) (v. 938-940). Ovvero: Il cattivo genio di loro stirpe in su la porta dov' essi caddero affisse i trofei della ruina, nè ha avuto pace finchè non gli ebbe domi amendue (versi 956, 960).

come Eschilo solesse dare compiuto svolgimento in tutte le parti essenziali a tutta una serie di miti, così anche sul proposito dei *Sette a Tebe*, non è dubitare non la precedesse una tragedia che in sè le prime cause ne racchiudesse; ma 'l suo subbietto non è certo a ricercare nei miti degli eroi Argivi come alcuni critici reputarono, imperciocchè essi non sono già nel centro della tragica composizione; chè anzi nei destini di Tebe irrompono come strana e mostruosa potenza; ma sì invece negli anteriori eventi della famiglia regale di Tebe. Chi ben consideri il grand' effetto che produce nei *Sette* la maledizione di Edipo, sottratto dapprima alla vista, ma che poscia d' un subito prorompe, sarà agevolmente convinto eziandio che questa maledizione dovè essere trattata siccome principalissima parte nella tragedia precedente, di guisa che fosse sempre dinanzi all' intelletto degli spettatori nei discorsi d' Eteocle nella tragedia dei *Sette,* e sull' intiera creazione diffondesse quell' angoscia piena di tristi presentimenti, che in vero è altamente tragica; [1] il perchè noi crediamo d' andar sicuri affermando che l' *Edipo* fosse, fra' perduti drami di Eschilo, quello con cui la tebana trilogia incominciasse. [2]

La poesia d' Eschilo n' è coscenzioso e chiaro testimonio del modo di sentire e di pensare ch' ebbe il poeta nei pubblici negozi principalmente, i quali erano occupazione

[1] Nella narrazione di questa imprecazione, Eschilo ebbe alcune cose affatto sue proprie: non solo Edipo pronunciò che tra' fratelli non si dividerebbero in amicizia l' eredità (conforme alla *Tebaide* presso Ateneo IX, pag. 465), ma annunziò eziandio che uno straniero della Scizia (l' acciaio del brando) farebbe questa divisione come arbitro (δατητής quale era l'uso della lingua del dritto attico) Se Edipo non avesse usato questa parola, nè il coro al verso 729 e 924 nè il messo all' 817 potrebbero dire all' incirca quest' istesso pensiero con identiche parole. Così non poche cose intorno all' *Edipo* d' Eschilo potrebbonsi, com' è nostra opinione, ritrovare ne' *Sette a Tebe.*

[2] Queste congbietture vanno d' accordo con la didascalia dei *Sette contro Tebe* (ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Σφιγγὶ σατυρικῇ).

primissima d' ogni Greco che ben pensasse; infatti già dai *Sette a Tebe* possiamo scorgere i principii della sua politica, i quali poi nella *Orestiade* anche più chiaramente ci si appalesano. Era Eschilo di quegli Ateniesi che bramavano si temperasse l' impetuoso conato de' loro concittadini per procacciarsi il popolare governo e la dominazione su gli altri Greci, studiandosi di conservare gli antichi principii del dritto e delle costumanze ad una con le instituzioni che li rappresentavano. Il giusto, il saggio e moderato Aristide è l'uomo politico che rispondeva agl' intendimenti di Eschilo, ma non già quel Temistocle che cercava raggiungere con uguale vigore e per vie o dirette o indirette qualunque scopo fissasse anche lontano alla sua ambizione. La descrizione della battaglia di Salamina è manifesto documento della predilezione d'Eschilo per Aristide.[1] Nei *Sette a Tebe* poi, in quel giusto Amfiarao che non voleva sembrare, ma sì invece essere l' ottimo, nel savio duce, dal cui animo come dai solchi profondi di ben arato campo, i buoni consigli germogliano, il popolo ateniese riconobbe Aristide, ed Eschilo certamente ebbelo in mira. E 'l lamento fin anche d' Eteocle, perchè questo pio, giusto e savio uomo, messo insieme con arditi compagni, dovesse aver comune con loro l' estrema ruina, ne significa la disapprovazione di Eschilo per gl' intendimenti degli altri duci greci e ateniesi, in fra i quali è Temistocle che probabilmente aveva già con l'esilio pagata la pena della parte che aveva preso ai rei disegni di Pausania.

A questa noi facciamo tosto seguire la trilogia che si può intitolare *Danais*, e di cui non c' è pervenuto che 'l solo drama di mezzo. Dominava cotal trilogia uno spirito e istorico e politico insieme; il drama a noi giunto s' occupa tutto quanto intorno all' accoglimento nell'Argo Pelasgica di Danao e delle sue figlie, fuggite d' Egitto per ischivare la violenza de' loro proci. Quali supplichevoli si metton d'intorno ad un

[1] Raffr. i *Persiani*, v. 447-471, con Erodoto, VIII, 95.

gruppo d'altari (κοινοβωμία) che sta dinanzi alla città d'Argo, e per molte preghiere e scongiuri inducono il re degli Argivi, che teme di chiamar sul suo regno sventure e perigli, a convocare l'adunanza del popolo per trattare dell'accoglienza loro; e quella, venerando il diritto dei supplichevoli e presa di pietà per le perseguitate donne, delibera debbano accogliersi. E ben tosto ci si offre occasione di mettere a prova la promessa fatta di protezione e di sicurezza, perchè approdan gli Egizi, e, mentre Danao è lontano per invocare soccorso, l'araldo egiziano tenta a viva forza di rapire le abbandonate vergini, quasi fossero legale proprietà del suo signore, finchè non s'appresenta il re dei Pelasgi per prenderne la protezione, e, a mal grado delle minacce di guerra, respinge l'araldo. Con ciò il periglio è allontanato sol pel momento, e 'l drama si termina con le preghiere agli Dei perchè cessino questo matrimonio coatto, alle quali si mesce un dubbio su la sorte che han fermato i destini.

Se questo drama desta men vivo interesse, la ragione è pur sempre in ciò ch'esso è solo il drama di mezzo d'una trilogia che aveva senza dubbio il suo compimento nelle *Danaidi*, nel quale la contesa trovava il suo termine nell'uccisione dei proci eccetto Linceo, come un primo drama, gli *Egizi*, dovea dare e la ragione e 'l principio di questa contesa nello Egitto medesimo. Ma nelle trilogie eschilee anco altri esempi ci mostrano che il drama di mezzo mantiene, a così esprimerci, immobile l'azione, affinchè più determinatamente consideriamo i patimenti che provengono dalla lotta delle pretensioni diverse e degli opposti consigli non per anche giunta al suo ultimo scioglimento. L'idea delle timide ed angosciate vergini che fuggono dinanzi a' loro violenti proci, quali colombe dinanzi all'avvoltoio, svolta liricamente con tutto 'l calore e tutta la spontaneità del sentimento, è manifesto ch'era per Eschilo principalissima e forse alla sola attrattiva di questi canti andiamo debitori della conservazione del

drama. L'azione dell'accoglimento delle Danaidi era in se stessa pel pensiero d'Eschilo ben più significativa e più adatta ad esser subbietto d'una tragedia ch'essere non lo potesse per la misura che serbò Sofocle o Euripide nel concepire. Ciò che ad essa mancava di valore etico, era per Eschilo sostituito dal valore istorico; o in altre parole, ciò in cui difettava per mettere in movimento le forze interiori dello spirito, ben lo riguadagnava negli effetti pieni di conseguenze. Eschilo tiene tuttavia fisi gli sguardi in quella considerazione per cui i nazionali miti de' Greci non si concepiscono come graziose poesie, ma come testimoni della potenza degli Dei, che le sorti della Grecia governano; quindi un avvenimento come la recezione delle Danaidi in Argo, onde deriva l'origine della stirpe dei Persidi e degli Eraclidi, parvegli grand'opera dei consigli di Giove, l'addimostrare la quale in tutti gli umani eventi ei reputava che fosse suprema vocazione del poeta tragico. Ch'egli contro quello che era costume dei poeti epici e tragici, attribuisse al popolo e non al re degli Argivi il merito principale di tal recezione, sì che per ciò stesso in un bel canto (versi 628-790) il coro implorasse ogni specie di fortuna per questo popolo, ha manifestamente la sua ragione nelle relazioni che allora passavano fra Argo ed Atene. Nè questo riportarsi alle circostanze del tempo è mai presso Eschilo sforzato o ricercato, ma le sue allusioni massimamente affini alle Pindariche, dalla considerazione discendono ch'egli facea della istoria. Gli stati della Grecia, seguendo questa tale considerazione, ebbero in un lontano tempo passato e mitico la sorte determinata del loro destino, ponendo così le fondamenta della vocazione, che nei secoli posteriori conservano. Le manifeste allusioni nelle Supplici ad un bene ordinato governo popolare d'Argo e ai trattati co' popoli stranieri pe' quali la contesa e la guerra, s'evitano,[1] non lascia che dubitiamo non cadesse il drama in

[1] « Possa la popolare forza che la città governa, mantenere il suo ono-

un tempo in cui s'apprestava la lega d'Atene con Argo, e così verso il finire della Olimp. LXXIX, a. C. 461;[1] come del pari le minacce d'una guerra con gli Egizi, che nella favola del drama rinvengonsi, porgono propizia occasione al poeta di pronunziare sentenze e bene adatte ed efficaci, e che doveano singolarmente riuscir gradite agli Ateniesi sul proposito della guerra contro gli Egizi, incominciata nella Olimp. LXXIX, 3, a. C. 462, come allora che è detto: il frutto del papiro (onde la più parte degli Egiziani si sostentava) non vincerà la forza del grano da seminare.[2]

È delle ultime opere del genio di Eschilo, secondo ogni probabilità, il suo *Prometeo*, imperocchè già il poeta vi vi fa uso in certo modo del terzo attore di recente introdotto;[3] ma essa è ad un tempo delle più grandi. Qui non abbiamo ad aspettarci istoriche relazioni, chè il subbietto non è tolto dagli avvenimenti d'una singola stirpe o d'un singolo stato, ma sì dalla condizione e dalle contingenze di tutto il genere umano. Prometeo, come già avemmo occasione d'osservarlo appo Esiodo,[4] è 'l rappresentante dell' umano intelletto, che prevede, si studia, si sforza di migliorare per ogni via l'umana esistenza. Egli è concepito come un Titano, perchè i Greci, considerando gli Dei Olimpici sol come dominatori e non come creatori dell' uman genere, riportano il fondamento e il principio di esso alla età che precesse il regno degli Olimpici numi. E così anche Eschilo lo concepiva come l'amico e 'l rappresentante dell' uman genere in quella età del mondo in cui il regno di Giove ebbe cominciamento; ma non è a creder per questo ch' ei ne facesse

re... diano allo straniero il diritto secondo buoni patti, senza dispiacere, prima che armino Are. » Così nei v. 698-703.

[1] Alcuni anni più tardi questa lega con Argo anco più chiaramente è celebrata nelle *Eumenidi*.

[2] V. 761, raffr. 954 e 765 e seg.

[3] Cap. XXI.

[4] Cap. VIII.

una mera allegoria della previdenza e della prudenza, imperciocchè in lui s'univa tuttavia con la vera e viva fede nella esistenza dei mitici esseri la riflessione concorde sul loro significato. Prometeo ad una con l'uso che introdusse del fuoco ammaestrò l'uomo in tutte le arti che rendono meglio sopportabile la terrena esistenza facendolo generalmente più prudente e più felice sotto ogni rispetto, perciò eziandio che gli tolse di presapere il momento della propria morte. Ma in ciò stesso non rispettò i confini che secondo il pensiero degli antichi avevan fermato all'umano genere gli Dei che soli sono beati; ei volle conseguire per gli uomini alcune eccellenze che gli Dei avevano riserbato per loro medesimi, come è appunto la natura dello spirito, che vigorosamente si spinge innanzi e pone in opera tutti i mezzi per raggiungere il fine propostosi non temperandosi nè accontentandosi d'una certa misura. Questi conati di Prometeo che incidentalmente impariamo a conoscere nella tragedia a noi pervenuta, secondo ogni probabilità, erano più perfettamente dipinti e svolti nella loro attinenza col ratto del fuoco nel primo drama di questa trilogia che non può essere stato che il Prometeo apportatore del fuoco, Προμηθεὺς Πυρφόρος.[1]

Il drama a noi pervenuto, il *Prometeo incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) incomincia allora che 'l gigantesco Titano è incatenato alle rupi del paese degli Sciti, e tutto si muove intorno a lui che giace in catene: quando d'acquietarlo e di consolarlo si studiano le figlie dell'Oceano, che formano il coro della tragedia, e d'altra parte l'antico Oceano e poscia Ermete tentano di piegarlo alla sommissione ed a cedere, l'uno per via di miti consigli, l'altro con le minacce e gli scherni. Ma Prometeo non cessa un momento d'opporre

[1] Questo *Prometeo pirforos* vuol esser distinto, come pensa il Welcker, dal *Prometeo pirchaeus* drama satirico che fu aggiunto alla tragedia dei *Persiani*, e probabilmente risguardava le solenni costumanze delle Prometee nel Ceramico, a cui si congiungeva una corsa con le faci.

proterva resistenza alla suprema possa di Giove, affermando che non prima paleserà un oracolo appreso già da Tetide, la madre sua, e che risguarda un matrimonio pel quale Giove andrà un giorno privato del suo reggimento, se prima non siano rotte le sue vergognose catene; e piuttosto soffre che Giove fra i tuoni e le folgori seppellisca il suo corpo sotto le rupi (e qui termina il drama), per poi farlo tornar novamente a sì atroci tormenti. Questa grandiosa e sublime fierezza di Prometeo che soggiacendo eternamente serba tuttavia la massima libertà del volere, fu spesse volte considerata quale il pensiero principale di tutta la poesia; nè infatti dubiterebbe alcuno, per qual si sia modo che la risguardi nella lettura dell'unico drama fino a noi pervenuto, di riconoscere il giusto che soffre in Prometeo, e un violento tiranno geloso della sua potenza nel Giove. Ma nel rispetto della poesia antica, impossibile è d'acquietarsi a cotal soluzione; perocchè non è agevole a intendere che il concetto della tragedia fosse tutto nel contrapposto e nel conflitto della libertà interiore d'un singolo individuo col destino che tutto governa; ma in esso le potenze che sono in lotta doveron riconciliarsi prendendo ciascuna quel luogo che a lei competeva. Le potenze contendenti ognora più crescono di gagliardia: i contrapposti si fan sempre più manifesti; ma pure il divino reggimento che tutte cose governa deve trovare la via di ristabilire l'ordine e l'armonia in cui a ciascuna delle potenze contendenti è dato il suo interno diritto; imperocchè allora la contesa istessa con tutti i suoi patimenti appar salutare come appunto la tempesta muta in fresche aure di vita quelle che prima erano gravose e opprimenti; e questa è la via che prende la tragedia di Eschilo e la tragedia greca in generale, per tutto quel tempo in cui si serbò fedele a' suoi uffici. La tragedia d'Eschilo sente l'assoluta necessità d'una fede in una suprema e divina potenza, che guidi al fine migliore il dispiegarsi dei destini spesso

per oscure vie, per patimenti e dolori, ma con lo sguardo pur sempre sicuro e con la mano ferma; e cotali glorificazioni di Giove ne' canti d' Eschilo abbondano profondamente pensate e spesso entusiastiche quali della potenza che il tutto regge; ed or come fia possibile che in quest' unico dramma rappresentasse in Giove fatto tiranno ingiusta e arbitraria la potenza che il mondo governa? Egli è vero che gli Dei de' Greci si rimangono ognora enti che hanno avuto una prima origine, e perciò appunto è impossibile separare da essi l'idea di contrapposto e di lotta, nel che sta la vera ragione di quella durezza onde Giove fa mostra, nelle remotissime età a cui Eschilo si trasporta, contro tutti gli impedimenti e le limitazioni che s' oppongono alla sua nascente potenza reggitrice del mondo: ma Eschilo dovè sapere insieme congiungere questa durezza, necessario fenomeno nella transizione della età titanica al reggimento e alla vittoria degli Olimpici Dei, con la dolcezza e la grazia che a Giove attribuisce nell' età presente del mondo. Indi conséguita che lo smarrimento del retto sentiero o l' ἁμαρτία nell' azione tragica, la quale, secondo Aristotele, non è a considerare come malvagità ma solo come un abberramento dal vero in una natura e nobile e grande,[1] deve essenzialmente essere dalla parte di Prometeo; e 'l poeta istesso lo pronunziava nel drama, quando faceva che 'l coro delle Oceanine a Prometeo amiche, e tali che giungon fino a sacrificar sè medesime, per più volte ritorni in questo pensiero: « coloro soli sono sapienti, i quali Adrastèa (o la forza del destino che non pate resistenza), venerano timorosi. »[2]

In queste osservazioni intorno al *Prometeo incatenato*

[1] In quanto cioè l'αμαρτια è del protagonista, come di Prometeo, d'Agaménnone, d' Antigone, d' Edipo e così seguitando; poichè le ἁμαρτίαι dei tritagonisti sono certamente di natura affatto diversa.

[2] V. 936. Οἱ προςκυνοῦντες τὴν 'Αδράστειαν σοφοί.

non abbiamo peranche fatto alcun cenno d'un atto che è della massima importanza per l'intelligenza di tutta la trilogia, l'apparizione di Io; ella per gli amori di Giove ha provocato gli sdegni di Era, e inseguita da tremendi fantasmi giunge ne' suoi erramenti fin anche a Prometeo, dal quale è instrutta di tutti i travagli che ancora ha a sostenere. Questi patimenti di Io hanno moltissima somiglianza con la condizione in cui si trova Prometeo, poichè ella eziandio poteva considerarsi quale un esempio dell'egoistica durezza di Giove, e come tale appunto la risguarda Prometeo; ma dacchè egli in quel medesimo istante non tace che il decimo terzo discendente d'Io a lui stesso apporterà lo scampo da tutti i patimenti, l'amore di Giove e di Io in una più sublime luce si mostra, arrecandone insieme una specie di tranquillamento per la sorte di Prometeo, quale gli antichi si studiavano di serbare anche in mezzo agli affetti concitati, abbenchè l'annunzio di Erme, che Giove non sarà per disciogliere il ribelle Titano ove un immortale non dia spontaneo la vita per esso, faccia dubbio ed oscuro quell'esito.

Il *Prometeo liberato* (Προμηθεὺς λυόμενος) di cui dobbiamo pianger la perdita ben più che di tutte le altre tragedie, abbenchè ce ne siano pervenuti considerevoli frammenti, prende le mosse in un ordinamento del mondo affatto diverso. Prometeo è tuttavia incatenato alle rupi della Scizia, e come già innanzi Erme aveagli annunziato, torna ogni dì a dilacerarlo l'aquila di Giove; ma 'l coro che innanzi si mostra nella vece delle Oceanine, si compone dei Titani che Giove ha già liberato dal loro carcere del Tartaro. Come Pindaro adunque [1] anche Eschilo aderisce all'idea diffusa dagli Orfici, che Giove cioè, fermato il suo regno sul mondo su basi sicure, avesse proclamato, a così dire, una generale amnistia tornando in pace e in amicizia anche con le vinte potenze

[1] Pindaro, *Pit.*, IV, 291; raffr. il cap. XVI.

divine. Ma al mondo anco degli uomini era stata concessa una dignità superiore a quella che Prometeo aveagli voluto già procacciare, e ciò per la stirpe degli eroi in cui la umanità quasi appare nobilitata dagli stessi Dei Olimpici, onde per via di generazione procedon gli eroi. Ercole, il figlio di Giove, nato d' una tarda nipote di Io, l' eroe più benefico e più amico degli uomini, come già fu fra' Titani Prometeo, entrato in su la scena e appreso da Prometeo di quanto vadagli debitore il genere umano, e provatane egli stesso la benevolenza, nelle predizioni e nei consigli che gli porge per le sue ulteriori avventure, libera per proprio e spontaneo impulso il Titano, paziente dell' aquila che lo tormenta e delle catene, e questo fa apertamente omai consentendolo Giove. Giove infatti tien già di mira quell' immortale che è pronto a sacrificare per lui la divina vita; Chirone, nol volendo Ercole, è stato ferito dalla sua attossicata freccia e volonteroso agli inferi discende per sottrarsi ad infiniti tormenti. E alla fine del drama devesi supporre che la maestà di Giove e la profonda sapienza de' suoi consigli in tanto splendore s' appalesasse, che affatto ne fosse rotta la protervia di Prometeo,[1] il quale si coronò d' un serto d'agnocasto (λύγος) e probabilmente s' impose anche un anello della sua ferrea catena, misteriosi simboli della soggezione e della servitù del genere umano; ed ora volentieri andava annunziando le antiche predizioni della sua madre che dalla marina Dea Tetide dovrà nascere un figlio più potente del padre che lo generò, il perchè Giove delibera sposarla a Peleo mortale.

Difficile è invero immaginare una più perfetta purificazione (κάθαρσις), la quale Aristotele come principalissima richiedeva nella tragedia. Gli affetti del timore, della compassione, dell' odio, dell' amore, dello sdegno e della meravi-

[1] Dopo la liberazione dalle catene, Prometeo chiama Ercole « di nemico padre carissimo figlio » fram. 187: Dindorf.

glia, i quali nel drama mediano sono eccitati e l'un contro l'altro sollevati per le opere e i destini degli individui, sicchè esso partorisca più angoscia che non benefici affetti guidati da sublimi ed ingegnose idee, s'avviano a tale svolgimento che finiscono per produrre una morale disposizione di soave commovimento, e che beneficamente ne innalza, il timore cioè che riconosce una suprema possa e la rassegnazione tranquilla nel reggimento di lei.

La vita poetica d'Eschilo per noi, come già per gli antichi Ateniesi, si chiude con quell'antica trilogia a noi giunta intiera, e 'l cui possesso dovrebbe reputarsi come 'l più grande tesoro della greca poesia, dopo l' *Iliade* e l' *Odissea*, se altrettanto buona fosse la forma nella quale a noi è pervenuta, e senza le lacune ed i guasti che ad essa han fatto gli errori dei copisti. Eschilo offrì su la scena questa trilogia nell'Olimp. LXXX, 2, a. C. 458, in un tempo di grandi concitazioni politiche per la sua patria, allorquando il partito democratico, capitanato da Pericle, faceva ogni possa per distruggere l'ultimo avanzo delle aristocratiche instituzioni, che potessero tuttavia in qualche parte severamente infrenare il popolo nei liberi movimenti della vita pubblica e privata, io voglio dir l'Areopago. Da ciò il poeta fu indotto a far del mito d'Oreste il fondamento d'una composizione trilogica, della quale, perciò appunto che ancora nella sua interezza l'abbiamo, non toccheremo qui che alcuni principali pensieri.

Agamennone, nel drama che da lui prende nome, non si mostra in sul teatro che in una sola scena, nella quale come re e vincitore è accolto da Clitennestra, e poscia trascorrendo sui tappeti di porpora a tal uopo distesi, rientra, dopo breve indugio, nell'interno del suo palagio ; ma ciò non per tanto egli è sempre il personaggio principale, perciocchè il carattere e il destino di lui tengono quasi esclusivamente per tutto il drama occupati gli attori ed il coro. Eschilo lo concepisce quale un gran reggitore che incute venerazione,

ma che s'è attirato un tristo destino sul suo cuore, già per vecchie ferite egro, sol perchè ha sacrificato la vita di molti uomini [1] e fin quella della figlia sua Ifigenia [2] alla immoderata ambizione per la spedizione troiana.

Clitennestra, all'incontro di lui, è la donna che secondando i suoi istinti e le sue ree voglie con una risolutezza che non conosce rispetti e con forza d'animo e prudenza bastevole per condurre a fine i suoi colpevoli disegni, ha chiuso d'ogni parte nella rete de' suoi astuti preparativi Agamennone, prima che getti sovr' esso l'ingannevole veste appunto come una rete; e poscia quando il fatto è compiuto, con tutta la sofistica della passione che Eschilo sa eccellentemente dipingere, lo colorisce agli occhi del coro, e con tutte mai le ragioni che avrebbe potute avere ove una sola e reale non fosse stata affatto bastevole. Il grande effetto tragico che questo drama produce in quanti abbiano facoltà di leggerlo e d'intenderlo, ha la sua speciale ragione nel contrasto in cui la esteriore e splendida apparenza della casa degli Atridi con le interiori e vere sue condizioni si trova. Le prime scene han qualche cosa di superiormente splendido: il rifulgere dei segnali di fuoco, l'annunzio della caduta di Troia, l'ingresso d'Agamennone; ma in mezzo alla letizia di queste scene, nei canti del coro, tu senti un suono del più tristo presentimento, il quale a mano a mano si fa più manifesto e più urgente, finchè nella insuperabile scena che è fra 'l coro e Cassandra tutta la sciagura di quella misera casa viene in perfetta conoscenza. E da quel punto Eschilo non dà più posa all'angosciato sentimento: all'annunzio segue immediatamente l'uccisione d'Agamennone, il trionfo di Cli-

[1] Poichè gli Dei tengono di mira coloro che sooo cagione della morte di molti; (τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί) dice il coro al v. 461.

[2] Il coro apertameote biasima questo sacrificio, specialmeote al v. 217. Egli senza dubbio come Clitennestra al v. 1555 lo crede realmeote compiuto, abbenchè Eschilo non metta coo ciò in dubbio il salvameoto d'Ifigenia: coloro stessi che la sacrificarooo, debbooo essere stati iogaooati da Artemide.

tennestra e d'Egisto, la freddezza scevra d'ogni misericordia con cui s'allietano dell'atto e respingono lungi i lamenti e i rimproveri del coro, lasciano l'animo che partecipa alle sorti di quella casa in una ambascia e in una tensione che non ha calma se non in un certo qual sentimento che Agamennone sia caduto per una divina Nemesi.

Le Coefore contengono la vendetta sanguinosa d'Oreste. I gradi naturali della azione, la deliberazione e il disegno della vendetta che medita Oreste con Elettra e col coro, le astute trame per cui egli giunge a compiere il fatto, l'esecuzione stessa di esso, e la considerazione del fatto già perpetrato sono altrettanti atti del drama. Fra questi il primo è il più lungo ed anche il meglio trattato, perciò appunto che massimamente importava al poeta di rendere manifestamente chiara l'interna ambascia d'Oreste e la necessità che lo stringe a vendicar nella madre l'uccisione del padre suo. Egli è perciò stesso che tutto il drama versa intorno alla tomba del padre, e il coro di troiane donne si compone, serve nella casa degli Atridi, le quali sono spedite da Clitennestra, da infausti sogni atterrita, a riconciliare (e ciò per la prima volta accade), l'ucciso consorte per via di libagioni sulla sua tomba; ed elleno, seguendo il consiglio d'Elettra, lo fanno, ma non già per colei che a ciò le ha inviate. Lo spirito d'Agamennone è così quasi evocato dalle profonde latebre perchè attivamente partecipi all'opera della sua vendetta; agli Dei inferi e specialmente ad Erme duce dei morti, che pure è il Dio di tutte le imprese nascose ed astute, è affidato il reggimento di tutta questa opera su la quale il poeta seppe con arte dispiegare un tenebroso crepuscolo di luce. L'azione istessa appare ognora come un gran pondo a cui Oreste sobbarcasi, perchè trascinato dalla volontà degli inferi Numi e dell'oracolo Delfico; non vi s'immischiano dunque basse ragioni nè leggera indifferenza, ma pur nullostante, od anzi perciò medesimo, allorchè Oreste sta sui cadaveri

della madre e del drudo di lei, in quell' istesso luogo in cui gli fu spento il padre, e rivà con la mente a tutta la scelleranza di quella uccisione per giustificare il suo proprio atto, dagl' imi abissi sorgono ad angustiarlo le Erinni non vedute dal coro ma certamente visibili agli spettatori nelle loro tremende figure, finchè egli non corre ad implorare dal Delfico Apolline che gli aveva quella stessa azione commessa, espiazione e purificazione. Indi appare che secondo Eschilo e in generale secondo l' idea de' Greci, le Erinni non significano propriamente il grado della colpa morale e la potenza del rimorso interiore, perocchè in questo caso elleno dovrebbero più terribilmente mostrarsi in Clitennestra che non in Oreste; ma l' orrore che è proprio dell' azione, del matricidio cioè, che per qual si voglia cagione perpetrato, come quello che disturba gli ordini della natura, deve angosciare e confondere l' animo umano.

E questo carattere dispiegan le Erinni anco più nell'ultima tragedia, nella quale il poeta presentò su la scena, formandone il coro, questi enti, onde i Greci avevano avuto insino allora un'idea piuttosto oscura, e lo fa con ingegno altrettanto plastico che poetico, imperciocchè d' una forma le veste che in parte attiene alle loro spirituali qualità, e in parte alla loro analogia con le Gorgoni. Elleno vendicano il perpetrato matricidio in se stesso senza chiedere nè delle cagioni, nè delle circostanze, ma con una legge inesorabile della natura che per nulla scema i terrori e i tormenti su questa terra e negli inferi. Sull'animo loro non può nulla nemmeno la purificazione che Apollo ha concesso ad Oreste in Delfo; Apollo non ha potuto più che immergerle per breve tempo in un sonno leggero, onde poi le desta l'ombra di Clitennestra che a cagione de' suoi delitti deve andare errando pel Tartaro senza riposo: e quella apparizione dovè produrre il più grand' effetto su la scena. Ma ad un tratto, dopo queste scene che si passano a Delfo, ci vediamo d' un subito trasportati

nel santuario di Pallade Atena nell' ateniese Acropoli, dove Oreste s' è rifuggito per consiglio d'Apolline. Quivi serbando molta fedeltà ai reali usi dei tribunali, Pallade che riconosce i dritti d' ambo le parti, nè vuole arbitrariamente deliberare, molto regolarmente instituisce l'Areopago, dinanzi al quale è contrastato il piato fra Oreste e il suo patrono Apollo da un lato, e le Erinni dall' altro. In questo processo è a confessare che molti punti in vero si toccano i quali appartengono alla grande quistione del comandamento d' Apollo, della necessità della vendetta che lo stesso spirito del padre impone al figliuolo, e dell'orrendo modo dell' uccisione d'Agamennone, mentre non v' ha propriamente definita l' intima differenza che è fra l' azione d' Oreste e quella di Clitennestra a quel modo che ognuno avrebbe dritto d' aspettarsi in tal luogo. Eschilo certamente concepì nel suo sentimento cotal differenza, ma non però la pòtè penetrare nella sua riflessione. Con un argomento alquanto sofistico chiude Apollo la sua dimostrazione: che cioè il padre vogliasi stimar più che la madre, studioso d' allettare così la Dea Pallade, che senza madre dal capo del padre Giove sortì il nascimento. Quando adunque i giudici, che sono in numero di dodici,[1] danno i loro voti, essi riescon pari per ambo le parti; e solo la pietruzza (ψῆφος) d' Atena, che la Dea già prima ha dichiarato di voler deporre, decide a favor d' Oreste il piato. È chiaro che secondo 'l pensiero del poeta il dovere della vendetta di sangue e la colpa del matricidio equilibravano la bilancia della giustizia, sì che il severo diritto non offrirebbe qui luogo a salvozza; se non che gli Olimpici Dei, quali esseri umani conoscendo le personali condizioni dell' individuo, apprestano uno scampo a colui, il quale è sfortunato senza colpa interiore, e cotale scampo a tutte le pene il sottrae. Di là quel continuo accennare al

[1] Il numero di dodici risulta dalla disposizione del discorso che tengono le parti durante la votazione, v. 710-733.

governo di Giove, che come Dio salvatore (Ζεὺς σωτήρ) si mette fra le potenze contendenti [1] e sa far piegare l'ago della bilancia verso quella parte che la bontà e l'equità raccomandano. Oreste assoluto lascia la scena facendo voti per la salute d'Atene e promesse di fedele alleanza, e forse troppo presto per l'espettativa che in noi ha destato il vivo interesse che c'inspirava la sorte di lui. Ma questa n'era ben la ragione, che omai tutto il cuore d'Eschilo ai suoi Ateniesi è rivolto. La saggia e sapiente Dea Pallade, che veste più miti forme e meglio atte a guadagnarsi gli animi, e la consapevolezza della propria forza e potenza, fan mitigare lo sdegno delle Erinni, le quali sembrava da prima dovessero apportare inevitabile ruina agli Ateniesi. Infatti essi promettono loro che sempre le avranno in quell'onore e in quella venerazione che ad esse sono dovute, sì che l'intiera poesia termini in un canto delle Erinni cambiatesi in un subito in benefiche divinità, come quelle che suppongono che ognora sarà riconosciuta la loro potenza, e nella instituzione del culto delle Eumenidi condotte di subito nel loro santuario presso l'Areopago in mezzo al chiaror delle faci con quella pompa solenne che soleva precedere i lor sacrifici in Atene. Come in ciò si contenesse una ammonizione agli Ateniesi di trattare con venerazione l'Areopago suprema instituzione degli Dei, da che gli usi di questo tribunale erano in stretta attinenza col culto delle Erinni, e di non togliergli la giurisdizione dei delitti di sangue per darla invece ai grandi tribunali dei giurati, come allora s'intendeva di fare, per se stesso è evidente; e gli stasimi in cui le idee del drama più manifestamente si fanno aperte che non nel modo della trattazione del mito, nessun pensiero esprimono più determinatamente di questo: essere all'uomo necessario che riconosca una po-

[1] V. 759-797-1045.

tenza la quale sia superiore ad ogni contesa e raffreni i torbidi desiderii e i malvagi pensieri.[1]

E qui brevemente osserveremo che anche *il drama satirico*, a questa trilogia appartenente, il *Proteo*, secondo ogni probabilità a questo medesimo subbietto mitico si rannodava, trattando delle avventure, note dai canti omerici, di Menelao e d'Elena presso questo demone del mare e guardiano di foche che fu Proteo. Gl'inutili erramenti di Menelao che un bel dì aveà lasciato solo il suo fratello al ritorno, e pe' quali arrivò troppo tardi sì per salvarlo e sì per farne vendetta,[2] potè dar luogo a vari scherzi e ad una giocosa audacia, senza che per questo si sminuisse o si cancellasse l'impressione che aveva prodotto la tragica trattazione delle sorti della casa degli Atridi.

Queste disquisizioni su le trilogie d'Eschilo o intiere o in singoli drami a noi pervenute, stimiamò possano offerire quella bastevole intelligenza dei pensieri del poeta che dalla natura dell'opera nostra può attendersi ognuno. Ma è pur vero che v'ha grandissima differenza fra queste fredde astrazioni dei drami di Eschilo e 'l carattere e 'l tono delle opere sue, che fino nei più minuziosi particolari rivelano la forza d'un'anima inspirata e affatto compenetrata dalla verità e dalla importanza de' suoi pensamenti. Come tutte le persone che Eschilo in su la scena conduce vigorosamente ed in sublime modo il loro carattere e la loro volontà ne significano, così anche tutte le forme dell'idioma onde si servono sono d'una certa superba potenza; la dizione di questi drami è come un tempio d'Ictino, ricco di grandi blocchi di marmo tagliati ad angolo retto e levigati. La formazione poetica delle singole locuzioni val più che non l'altro rispetto sintattico; egli poi fa specialmente uso degli spedienti

[1] Συμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει v. 520.
[2] Raffr. di sopra Cap. VI, e *Agamennone*, 624-839.

metaforici e delle nuove composizioni;[1] la cognizione profonda, e l' osservazione accurata che aveva fatto della natura e della vita dell' uomo, dà alla dizione eschilea un' efficacia e un calore che dalla ingenuità dello stile epico differisce per ciò solo che vi s' immischia una riflessione più perspicace, la quale con la consapevolezza della affinità sa pure in istupendo modo indicare la consapevolezza della differenza.[2] Le forme sintattiche appo lui piuttosto si fondano sull' unione parallela delle proposizioni (e quindi proposizioni copulative, avversative, e disgiuntive) che non in quelle altre tali che dalla subordinazione d' una proposizione all'altra dipendono (quali sono le proposizioni causali, condizionali ed altre simili); la lingua ha tuttavia poco di quella retorica scorrevolezza che poscia le provenne dall'uso dei tribunali e delle adunanze del popolo, come eziandio difetta di quel sottile svolgimento che serve a spiegare il complicato concorso dei pensieri. Ella è in generale più adatta a significare poderosi impulsi di sentimento e di desiderio, e l' azione quasi instintiva d' una risoluta natura, che non la riflessione dello spirito da diverse cause promossa. Il perchè alcuni principali pensieri trovi in ogni drama ripetuti più volte e principalmente nelle forme diverse del discorso, vo' dire nel dialogo, negli anapesti, nei metri lirici, e così seguitando. Ma ciò non toglie per questo la facoltà al poeta, fatta astrazione di tutte le differenze che dalla forma metrica dipendono, di dare al suo linguaggio quella certa gradazione che ai caratteri che ci rappresenta risponde; nè l' altezza a cui si tiene generalmente toglie per questo che le persone di più basso stato, come l' osservatore dei fuochi nell' *Agamennone*, o nelle *Coefore* la nutrice d' Oreste, al-

[1] Ma insieme usa anche antiquate locuzioni e specialmente epiche τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. La lingua usata da Eschilo è d' alquanti gradi più epica di quella onde usarono Sofocle ed Euripide.

[2] Indi procedono i così detti *Oxymora* (o l' unione di due concetti che apparentemente si contradicono), de' quali Eschilo si piacque come allora che disse la polvere « il muto messaggero dell' esercito. »

quanto più s' avvicinino nelle parole e nei modi loro al linguaggio della vita giornaliera, e mostrino anche nella struttura sintattica più debole animo.

E per ritornare anche una volta su la trilogia Orestiade, i giudici delle gare tragiche la premiarono a preferenza dei drami rivali. Ma non pare che questa poetica vittoria risarcisse ad Eschilo il dolore di veder frustrate d' effetto le sue intenzioni, imperocchè gli Ateniesi in quel tempo medesimo spogliarono l' Areopago della potenza e dell' onore in cui voleva conservarlo il poeta, e perciò Eschilo andò una seconda volta in Sicilia, e là morì nella città che più gli fu amica, Gela, tre anni dopo la rappresentazione della *Orestiade*.

Gli Ateniesi pensavano che Eschilo non sarebbe stato contento dell' avviamento che aveva preso la loro vita politica, e del gusto che incominciava a nascere per l' arte e per la scienza nel tempo che immediatamente successe; l' ombra del poeta che Aristofane nelle sue *Rane* ricondusse nel mondo di quassù, mostra uno sdegnoso malcontento del pubblico, che tanto diletto prendeva d' Euripide, abbenchè egli non gli fosse stato rivale, perchè solo nell' anno in cui morì Eschilo, Euripide s' appresentò per la prima volta alla scena. Ma ciò non toglieva che gli Ateniesi non riconoscessero la sublimità e lo splendore della sua poesia. « Solo con lui non morì la sua Musa » dice Aristofane per farci sapere che le sue tragedie anche dopo la sua morte potevano come nuove rappresentarsi, e il poeta che le insegnava al coro e agli attori, conseguiva dalla repubblica il premio, mentre la corona al poeta già da lunghi anni defunto era sacra. [1] Della famiglia d' Eschilo finalmente che durò an-

[1] Questo è il risultamento de' luoghi della *Vita Æschyli*, *Philostr. V. Apollon.*, VI, 11, pag. 245. Olear. *Schol. Aristoph. Acharn.*, 10, *Rane*, 892. Che Eschilo fosse anche dopo la sua morte coronato vincitore, ci è detto dalla *Vita Æschyli*, e questa pare notizia migliore che non l'affer-

cor molto tempo e che per un certo spazio di esso formò una propria scuola eschilea, faremo ricordo più tardi.

mazione di Quintiliano *Instit.* X, 1, che molti altri poeti abbiano ricevuto la corona rappresentando drami di Eschilo. Le vittorie di Euforione (v. innanzi) con tragedie non per anche rappresentate di Eschilo, vogliono da queste distinguersi; e così pure la legge di Licurgo su la rappresentazione de' drami de' tre grandi tragici, secondo copie ufficialmente autenticate, ciò non risguarda.

CAPITOLO VIGESIMOQUARTO.

SOFOCLE.

—

I grandi cicli de' miti ellenici avevan già avuto il loro dramatico svolgimento nelle trilogie tragiche d' Eschilo. Le sorti d' intiere genti, di stirpi e di popoli intieri così erano state dispiegate, che in mezzo a' più grandi ed oscuri inviluppamenti vi s' intravedesse il reggimento d' un potere e d' una sapienza suprema, quasi come una stella che nell' oscurità della notte rifulge. Il cuore d' ogni greco, che vedesse così dipinta nell' istoria della sua propria nazione la divina provvidenza, doveva per necessità esser compreso di stupore e di magnanima gioia. E questa cotale tragedia era essenzialmente *politica, patriottica* e *religiosa*.

Ma dopo le potenti creazioni di sì gran genio, com' era egli possibile che fosse ancora a Sofocle riserbata la corona più bella? Per qual cammino era ancora possibile l' avanzarsi dopo quello ond' Eschilo s' era reso signore?

Noi non vogliamo andare argomentando *a priori* come questo progredimento *potesse* farsi, ma sì piuttosto, prendendo di subito a guida l' istoria, considerare com' esso *fu* fatto; e troveremo essersi operato per via d' altrettanto *regresso* quanto fu *il conato del progredire*, e sacrificando da un lato per avvantaggiarsi dall' altro, o più generalmente per quella temperanza e modestia interiore che fu 'l pregio più nobile e più amabile dello spirito ellenico.

Ma prima che ci sia dato risolvere così arduo problema, mestieri è, che tal notizia acquistiamo delle esteriori condizioni del poeta, quale appar necessaria ad intenderne la vita poetica.

Sofocle, figlio di Sofilo, nacque nell'attico borgo (demos) de' Colonei l'anno 495, a. C. (Olimp. LXXI, 2).[1] Era dunque all'età di quindici anni pervenuto, quando fu pugnata la battaglia di Salamina, alla quale come guerriero non potè tuttavia prender parte: ma sì invece e' guidò il coro de' cantori del peana della vittoria ginnasticamente nudo, asperso d'unguento e con la lira sul braccio; e ad eleggerlo a tale ufficio gli ordinatori della festa certamente furono indotti così dal bel fiore di sua giovinezza,[2] come eziandio più dalla sua musicale cultura.

Undici o dodici anni più tardi, 468 av. Cr. (Olimpiade LXXVII, 4),[3] Sofocle s'appresentò per la prima volta nel dramatico agone come competitore, e contro il vecchio eroe Eschilo. Correvano allora le grandi Dionisie nelle quali la presidenza spettava al primo arconte e quindi egli eleggeva i giudici della gara: ma in quella che s' andavano a eleggere entrò nel teatro con gli altri duci Cimone, che appunto avea conseguito la vittoria de' pirati di Sciro e riportate ad Atene le ossa di Teseo, affine di offerire le convenienti libagioni a Dioniso; ed Afepsione l'arconte trovò che alla gravità di quella gara ben s' addicesse d' affidare a' gloriosi duci il dar sentenza della vittoria poetica. E Cimone, che, uomo d' antichi costumi e di generosa morale integrità concede la palma (benchè certamente sapesse dare ad Eschilo il suo giusto valore) al più giovine rivale di lui, ben ci mostra

[1] Questa è l'indicazione della *Vita Sophoclis*. Il *Marmor Parium* lo fa di due anni più vecchio, ma gli sta incontro massimamente il fatto di cui è ricordo nella nota seguente.

[2] Ateneo, I, pag. 20, f. chiama per ciò il giovine Sofocle καλὸς τὴν ὥραν come massimamente alla sopra indicata età si conviene.

[3] In fatti tutti i drami nuovi erano in Atene rappresentati nelle Lenee e nelle maggiori Dionisiache; cadevano quelle nel mese Gamelione, queste nell'Elafebolione, e così le une e le altre erano nella seconda metà dell'anno attico o olimpico dopo il solstizio d'inverno; il perchè nell'istoria del drama deve l'anno dell'Olimpiadi calcolarsi pari all'anno av. Cr., col quale coincide la sua seconda metà.

come 'l genio di Sofocle poderosamente s' inalzasse fin dal suo primo mostrarsi. Il drama nel quale riportò la vittoria, dicesi essere stato il *Triptolemo,*[1] patriottico drama in cui quest' eroe eleusinio si celebrava come quegli che fra' popoli diffuse la cultura delle biade mitigando anche de' barbari più selvaggi i costumi.

Di ventott' anni più recente è il primo de' drami di Sofocle fino a noi pervenuti, ed è specialmente memorabile per ciò che segna uno splendido momento della vita del poeta. Sofocle nell' anno 440 (quarto dell' Olimp. LXXXIV) aveva rappresentato l' *Antigone:* l' eccellenza di quel drama e più specialmente i saggi pensamenti e i nobili sensi che in esso viene significando in gran copia il poeta sul fatto del pubblico reggimento, indussero gli Ateniesi a eleggerlo, a voce di popolo, all' ufficio di stratego per l' anno seguente; e qui dobbiam ricordare che i dieci strateghi d' Atene non solo prestavano ufficio di capitani d' esercito, ma erano occupati altresì nell' interna amministrazione e nelle pratiche con gli altri stati. Sofocle fu dunque uno de' condottieri che con Pericle portarono guerra a gli aristocrati di Samo, i quali, essendone stati da gli Ateniesi discacciati, vi ritornarono movendo da Anea del continente col soccorso persiano e avendo già sollevata l' isola contro quelli di Atene;[2] e cotal guerra negli anni 440 e 439 (Olimp. LXXXV, 1) fu combattuta.

Alcuni aneddoti che l' antichità ci ha trasmessi ne fanno scorgere che Sofocle anche nel tumulto della guerra serbò lieto lo spirito e quella poetica disposizione dell' animo in grazia della quale addiviene un piacere la chiara e tranquilla considerazione degli umani eventi. Intorno a quel tempo

[1] Ciò appare ponendo insieme la narrazione che sopra con la cronologica indicazione di Plinio, H. N. XVIII, 7.

[2] Quindi è che la *Vita Sophoclis* chiama la guerra a cui Sofocle prese parte come uno degli strateghi τὸν πρὸς 'Αναίαν πόλεμον. Il novero de' condottieri di questa guerra è conservato presso che intiero in un frammento di Androzione negli Scolii ad Aristide, pag. 225, E. (182, ed. Frommel.)

fece anche la conoscenza d'Erodoto, che allora viveva a Samo,[1] e per lui dettò un canto senza dubbio di genere lirico;[2] ed oh come ne gode qui l'animo a immaginare questi due uomini, da scambievole affetto congiunti! imperocchè l'animo d'amendue con occhio tranquillo e profondo prende cognizione delle umane cose, se non che 'l Samio con ingenuità quasi infantile chiude in se stesso la notizia di molti popoli e di molte contrade, mentre l'Ateniese tien fiso lo sguardo dell'intelletto più maturo e più penetrativo in ciò che più da presso lo tocca, l'interiore movimento delle forze e delle passioni negli umani petti.

Dubbio è se Sofocle partecipasse anche più tardi a' negozi di stato, chè in generale, come afferma un suo contemporaneo, Ione da Chio,[3] non era molto versato nell'arte di regger gli stati, nè specialmente abile nelle pubbliche pratiche, non oltrepassando sotto questo rispetto la misura comune dell'uomo volgare e di buona natura. Per lui come per Eschilo fu manifestamente la poesia l'occupazione di tutta la vita, e nell'esercizio di essa consumarono la massima parte del loro tempo; e ciò si fa manifesto pel grandissimo numero de' suoi drami che ben avanzò quello de' drami di Eschilo. Andavano infatti sotto 'l nome di Sofocle ben cento e trenta drami, e d'essi soli diciassette, secondo Aristofane il grammatico, erano spuri, mentre nel numero degli altri cento e tredici, par si comprendano tragedie e drami satirici. Di molte tetralogie debbono tuttavolta essere stati smarriti i drami satirici od anche, come troviamo di molti altri

[1] Capitolo XIX.

[2] Plutarco *an seni* 3; la citazione però in questo luogo è tirata, come suol dirsi, pe' capelli. Da questa poesia certamente discende la indicazione della *vita Sophoclis* intorno all'età di Sofocle al tempo della spedizione contro Samo. Non sarebbe altrimenti possibile intendere come un grammatico venisse a questa indicazione, che del resto è insolita: dovremo dunque correggere la malsana lezione della vita, conforme il luogo di Plutarco dove è sicura. Secondo essa Sofocle contava allora cinquantacinque anni.

[3] Presso Ateneo, XIII, pag. 603.

poeti, non aver mai esistito, chè altrimenti giungere non potremmo a un numero dispari. A novanta tragedie pare corrispondessero ventitrè drami satirici conservati, e tutti questi drami cadono fra l'anno 468 (Olimp. LXXVII, 4) in cui per la prima volta si mostrò Sofocle, e 'l 406 (Olimp. XCIII, 2) in cui morì; e così nello spazio di sessantadue anni, gli ultimi de' quali, come quelli della più tarda vecchiezza, posson aver poco prodotto. Gli anni più fecondi doveron essere quelli della guerra peloponnesiaca, poichè se ha valore la tradizione[1] che l' *Antigone* in una raccolta de' drami di Sofocle disposta per ordin di tempo tenesse luogo di trentesimo secondo, ancora ottant' uno; ovvero, esclusi i satirici, cinquant' otto ne rimangono per la seconda metà della vita poetica dell' autore. E a questo medesimo risultamento ci guida anche un' altra considerazione in rispetto di Euripide; imperocchè fra' drami di lui, che fu detto ascendessero a novantadue, è l' *Alceste* il decimosesto:[2] ma esso, secondo la tradizione medesima, cade nell' anno 438 (Olimp. LXXXV, 2), il quale fu 'l decimosettimo della vita poetica d' Euripide durata dall'anno 455 (Olimp. LXXXI, 1) al 406 (Olimp. XCIII, 2), e così per quarantanove anni. Dal che si fa manifesto che amendue i poeti solo ogni tre o quattro anni rappresentaron da prima le loro tetralogie, e poscia in progresso di tempo almeno ogni due anni. E forse la minor diligenza e 'l discostarsi alquanto dalle più severe regole osservate negli ele-

[1] Vedi l' *Ipotesi* di Aristofane da Bisanzio all' *Antigone*. Se 'l numero di trentadue comprende anche i drami satirici, alcune trilogie debbono aver mancato di essi poichè altrimenti il numero trentadue apparterrebbe appunto a un drama satirico.

[2] Vedi la didascalia all' *Alceste* tratta dal codice vaticano, e pubblicata dal Dindorf nell' ediz. d' Oxford del 1834. Il numero ιξ', ciò ammesso, è cambiato in ιϛ' il quale torna col calcolo ben meglio che ιζ'. Un altro fatto dello stesso genere da prendersi in considerazione è la commedia d' Aristofane *gli Uccelli*, la quale è la trentesima quinta del poeta. Secondo il Dindorf, *Aristophanis fragm.*, pag. 37, il quale cambia λε' in ιε', è piuttosto la decimaquinta. Su questi particolari significò affatto diversa opinione Fr. G. Wagner *Zeitschrift für Alterthums wissenschaft* (Periodico per la scienza dell' antichità), 1853, N. 38, seg.

menti lirici delle tragedie sul cominciare dell'Olimpiade XC, o LXXXIX, da questa più rapida composizione discese.

Le tragedie a noi pervenute, per quello che ne possiamo argomentare per via d' interne ed esterne ragioni, in rispetto al tempo della loro creazione, sono tutte posteriori all'*Antigone,* e forse si tengon dietro l' una l' altra in quest' ordine cronologico: *Antigone*, *Elettra*, *Trachinie*, *Edipo re*, *Aiace*, *Filottete* ed *Edipo coloneo*. Accertatamente sappiamo che 'l *Filottete* fu rappresentato nell'anno 409 av. C. (Ol. XCII, 3), e l'*Edipo coloneo* solamente nel 401 (Olimp. XCIV, 3), dopo morto il poeta, e dal più giovine Sofocle. Ma tutti questi drami ci mostrano l' arte di Sofocle nella sua piena maturità, e quella sublime dolcezza che Sofocle seppe allora far sua quando, conforme un suo memorabile detto in sino a noi conservato, abbandonate le fanciullesche prediche e la pompa di Eschilo non meno che quel certo severo ed aspro modo che da soverchio artificio e raffinamento ebbe origine, l'arte di lui quel nobile stile raggiunse che egli stesso aveva reputato *il migliore e 'l più acconcio a rappresentare le nature degli uomini.*[1] Nell'*Antigone,* nelle *Trachinie* e nell'*Elettra* hai tuttavia qualche cosa di quell'artificio e di quella studiata difficoltà, di cui Sofocle si faceva rimprovero; laddove l' *Aiace*, il *Filottete* e così pure i due *Edipi* ci mostrano fino all' evidenza la più facile scioltezza dell' eloquio, onde tu leggi queste tragedie con minore fatica. Ma in tutte l'arte di Sofocle scorgesi già perfettamente culta e simigliante solo a sè stessa; il perchè i cambiamenti che Sofocle apportò nella tragedia d'Eschilo trasformando in conformità di essi l'organamento del tutto, già da molto tempo dovevano essere stati compiuti.

[1] L' importante luogo che cita Plutarco *De profectu virtut. sent.*, tom. VII, pag. 252, Hutten, deve manifestamente essere scritto così come segue: ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὑτοῦ κατασκευῆς, εἰς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν ἦθος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον. Raffr. Odoardo Müller, *Istoria della teorica dell' arte presso gli antichi*, P. I, pag. 17 a 223.

Di questi mutamenti *nei loro particolari* già ne' due capitoli antecedenti abbiam fatto un cenno, ma qui dobbiamo considerarli nel loro congiungimento con l'interiore mutazione *di tutta* l'essenza della tragedia. Il fondamento e la pietra angolare di questo nuovo edificio, estrutto sul suolo dell'antico, ma secondo un disegno affatto diverso, è in ciò che Sofocle serbò sempre o almen per regola generale l'antica legge della repubblica: chè sempre rappresentò tre tragedie e insieme un drama satirico, abbenchè sciogliesse l'interno nesso che legava questi tre drami, offerendo al pubblico non più una grande poesia dramatica ma bensì quattro opere separate e distinte che avrebbero potuto anco in quattro diverse feste rappresentarsi.[1] Quindi avvenne che 'l poeta tragico, per offerire alla considerazione de' suoi spettatori non più un'intiera serie di mitiche azioni, nè lo svolgersi degl'intricati destini delle famiglie e delle stirpi, chè ciò consentir non poteva nè l'estensione nè l'unità del disegno delle tragedie singole, limitarsi dovette ad un'azione principale, sì che all'*Orestiade* d'Eschilo, per modo d'esempio, non potea contrapporre che un drama, quale è l'*Elettra* di Sofocle o d'Euripide, che tutto versa nell'uccisione di Clitennestra. Egli è vero che dall'Olimp. LXXX, le tragedie erano divenute molto più lunghe,[2] ed è detto, per opera d'un tal tragico Aristarco mostratosi nell'anno 454 (Ol. LXXXI, 2);[3] abbenchè l'*Agamennone* d'Eschilo, il primo drama dell'ul-

[1] Così, p. e., nell'anno 431 insieme rappresentavansi la *Medea*, il *Filottete*, il *Dicti* e 'l drama satirico *I Mietitori* (Θεριστάι) d'Euripide; nell'anno 414 l'*Edipo*, il *Licaone*, *Le Baccanti* e 'l drama satirico *Adamante* di Senocle, e così seguitando. Ma raffr. Carlo Fed. Hermann, *Lehrbuch der griechischen Antiquitäten* (Manuale de le Antichità greche), Par. II, pag. 309 e 312.

[2] Per esempio: i *Persiani*, v. 1076; le *Supplici*, 1074; *I Sette a Tebe*, 1078; il *Prometeo*, 1093; l'*Agamennone* invece v. 1673, e così l'*Antigone*, 1353; l'*Edipo re*, 1530; e l'*Edipo a Colono*, 1780, secondo l'enumerazione dell'ediz. del Dindorf.

[3] Suida alla voce 'Αρίσταρχος.... ὅς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. L'anno del suo primo mostrarsi ci è dato da Eusebio.

tima sua trilogia è molto più lungo che non le altre sue tragedie, e quasi raggiunge l'estensione della tragedia di Sofocle. Nè questa maggiore estensione è già effetto dell'accrescimento dell'azione, che anco presso Sofocle versa solo intorno ad un punto, e sol raramente, come nell'*Antigone*, in più stadi importanti si parte: ma ella giovò solo a dare più largo svolgimento a gli avvenimenti, pel mezzo de' caratteri e degli affetti proponendosi come scopo di dipingerne tutto che nell'interiore animo si passasse. Per tale allungamento della tragedia non s'accrebbe tuttavia l'elemento lirico d'essa; che anzi in quella parte che si spettava al coro fu specialmente scemato, essendo di per sè manifesto che a Sofocle meno che ad Eschilo di rappresentarne importava l'*impressione* de gli eventi e delle contingenze diverse su *quelli che non partecipavano direttamente all' azione*, prestando la propria voce allo spettatore che assisteva e rettamente sentiva del fatto, ciò che era primissimo ufficio del coro tragico; ma anzi fisa teneva l'attenzione sua sovra ciò specialmente *che si passasse nel petto de' personaggi operanti*.

Quanto facesse di mestieri per questo psicologico svolgimento d'aggiungere un terzo personaggio, [1] agevolmente si vede. Quando al discorso partecipa una terza persona, esso naturalmente n'acquista molto maggior varietà: e i caratteri posson così per più lati dipingersi. Se 'l tritagonista è adatto ad eccitare a resistenza il primo personaggio, il deuteragonista, entrando con esso in libero e confidenziale colloquio, può farne uscire dal petto i sentimenti più dolci e i più secreti pensieri. Ma i personaggi che facciano rifulgere la vigoria della persona principale, quali la Crisòtemi al fianco d' Elettra e l' Ismene a quello di Antigone, per via del contrapposto d' un più mite e più femminile carattere [2] non po-

[1] Cap. XXII.
[2] Raffr. gli Scolii all' *Elettra*, v. 328.

tevano aver luogo che allora quando fossero separati l'uno da l'altro il deuteragonista e 'l tritagonista.

Questi esteriori mutamenti della parte tecnica della tragedia ne indicano già che cosa Sofocle far volesse della poesia tragica: uno specchio cioè fedele de' commovimenti, delle passioni, e delle inclinazioni non che delle lotte dell'animo umano. Lasciando da banda i grandi interessi nazionali che all'Elleno rendevano sacro e grande 'l suo tempo antico, e cui l'arte di Eschilo erasi per la massima parte dedicata a eccitare, sotto la mano del nostro poeta i mitici subbietti riceveranno una significazione *generale* ed *umana* e quindi per l'uman genere *eterna*. Sian pure quanto vuoi straordinariamente grandi e forti quelle anime che egli, come l'arte greca esige, ci pone dinanzi, e così pure oltrepotenti i commovimenti a cui sono sottoposte; ma nella rappresentazione loro ritrovi pur sempre una tale interna verità che ogni anima d'uomo deve in quelle ravvisare sè stessa. I dritti e i confini dell'umano arbitrio nel deliberare le morali leggi e necessità son qui nel più commovente modo discusse. Chè difficilmente in vero troveresti un altro poeta, le opere del quale abbiano così generale e non perituro valore come quelle di Sofocle pel rispetto morale.

A noi non è qui dato di analizzare partitamente ciascuna tragedia, [1] ma allo scopo del nostro libro servirà il lumeggiare più da vicino le varie situazioni, intorno alle quali versano le tragedie di Sofocle e le morali idee che in esse hanno il lor svolgimento.

Tutta l'*Antigone* versa nella lotta che è fra l'interesse e la necessità dello *stato* e i diritti e'doveri della *famiglia*. Tebe è felicemente libera da gli assalti dell'esercito argivo, ma un suo cittadino, rampollo della regale famiglia di Tebe,

[1] Le osservazioni già sopra fatte nel capitolo XXII, possono tuttavolta servire in qualche modo di guida.

Polinice, giace ucciso dinanzi alle mura in fra' nemici che avevano minacciato di porre Tebe a ferro e a fuoco. Creonte, che ora la regge, segue affatto la costumanza de' Greci studiosi d'assicurare contro i loro propri cittadini gli stati, facendo gettare cibo de' cani e degli avvoltoi l'inimico della sua propria patria: ma nel modo ond' egli sostiene questo principio politico, da che aggrava la pena a chi volesse dare a quel cadavere sepoltura, e nelle tremende minacce contro i custodi di quella salma, e ancor più nelle millantatrici ed esagerate parole con le quali annunzia e vanta egli stesso il suo principio politico, già si scorge il traviamento d'un uomo di piccolo animo, e chiuso ad ogni benignità: e questo sembrò già a' Greci che fosse sicuro messaggero dell'avvicinarsi della sciagura. Ma i parenti dell' ucciso e le donne della famiglia, alle quali, secondo 'l greco diritto, incombeva il sacro ufficio d'aver cura del cadavere, che mai far potranno? Ch'elleno sentano solamente in tutta la loro gravezza i doveri della famiglia, nè intendano que' dello stato, è cosa affatto dicevole a femmine: ma mentre una delle due sorelle, Ismene, non scorge che l'impossibilità d'adempirli, al più grande ardimento la grand'anima s'inalza d'Antigone. Protervia genera protervia; la dura violenza di Creonte desta anche in lei dura ed infrangibile volontà, la quale non conosce rispetti, ed ogni più mite spediente rigetta. E in ciò sta la colpa che Sofocle non nasconde, ma anzi la fa palese e principalmente ne' canti del coro; [1] e indi appunto n'addiviene Antigone un personaggio altamente tragico, perchè tanto sublime e tanto amabile *nella colpa* ci si appresenta. E là dove ci descrive il custode, com' ella sotto la sferza de' raggi solari, mentre un arido turbine (τυφώς) sconvolgea la natura, s'avvicinasse alla salma, mettendo acuti stridi e lamenti, perchè fosse stata rimossa la terra ond' essa era co-

[1] Vedi specialmente il v. 853. Dindorf. προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.

perta, ben ci si mostra un essere che da un idea morale tutto compreso, come fosse un'irresistibile forza della natura, segue ciecamente il suo nobile istinto.

È qui però ad affermare che non già all'eccidio di questa creatura nobile e grande, ma sì a discoprire il traviamento di Creonte tutta quanta la tragedia risguarda; e se anche il poeta considera l'azione d'Antigone come tale che di gran lunga il muliebre carattere avanza, ben più gli sta a cuore questo vero, *che lo stato dee riconoscere qualche cosa che è al di fuori di lui ed a lui superiore.* La qual dottrina Antigone annunzia con tanto irresistibile e sublime verità,[1] che ad ogni tratto nel progresso della tragedia ella rifulge e fino a Creonte s'innalza, da poterlo scuotere dal suo inganno e gli occhi aprirgli dell'intelletto; ma nulla giova nè la sublime sicurezza d'Antigone, che tutta s'affida nella santità dell'opera sua, nè l'amore d'Ismene per la sorella, che volonterosa parteciperebbe alle tristi conseguenze dell'azione, nè l'amoroso zelo d'Emone da prima cauto e poi disperato, nè le ammonizioni stesse di Tiresia: tutto anzi è indarno, fin che questi non prorompa in quelle predizioni, che minaccian sciagura, le quali sole vincono sì, ma troppo tardi, l'indurito cuor di Creonte. Sul cadavere d'Antigone s'uccide Emone, e la morte del figlio è causa di morte alla madre: e in ciò dovrà apprender Creonte che la famiglia ha tali beni, la perdita de' quali niun politico accorgimento ripara.

Il carattere distintivo della tragica arte di Sofocle più specialmente si fa manifesto nell'*Elettra,* massimamente perchè al paragone di essa viene l'*Orestiade* d'Eschilo e le Coefore particolarmente. L'aspetto in cui Sofocle prende a trattar questo mito è essenzialmente diverso, nè per ciò solo ch'ei rappresenta la vendetta presa di Clitennestra senza 'l nesso trilogico, ma eziandio più perchè fa dell'Elet-

[1] V. 450, οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ην.

tra il principale personaggio e la parte così del protagonista. Ciò era impossibile ad Eschilo, pel quale il personaggio principale del mito esserlo pur doveva del drama. Ma a dare un più sottile svolgimento a' caratteri, quale è l'uso di Sofocle, ed una psicologica causalità, Elettra è ben più adatta persona; da che mentre Oreste, per dovere e per coscienza uccisore, vendicatore nato e che ne tiene dal Dio di Delfo l'ufficio, vi par quasi da una strapotente forza sospinto, in Elettra invece sono i sentimenti suoi propri e pe' quali ella è affatto diversa dalla sua sorella Crisotemi, il suo intimo attaccamento alla sublime immagine paterna, l'orrore in cui ha la vita della madre che lussureggia nella tracotanza e nel vizio, e in fine i più secreti commovimenti della virginale anima, gli alimenti dell'ardente suo odio contro la madre e contro 'l suo drudo. Che Egisto porti le vestimenta d'Agamennone, che Clitennestra nel giorno della perpetrata uccisione celebri una domestica festività, sono per lei eccitamenti che ogni dì si rinnovano. Ora di tal carattere che ad un ardente sentimento congiunge quella speciale astuzia, onde il sesso femminile in cotali occasioni fa mostra, Sofocle ha fatto il centro della sua azione, sapendovi così anche adattare il mito che tutto l'interessamento alle azioni ed a' sentimenti di cotal personaggio sia vòlto. Oreste presso Eschilo era stato dalla sua casa discacciato da Clitennestra ed al focese Strofio mandato: sì che ricomparisce nella casa paterna come un figlio sbanditone e ingiustamente diseredato; presso Sofocle anche Oreste fanciullo doveva essere ucciso quando fu trucidato Agamennone, e sola lo salvò Elettra consegnandolo all'ospite del padre loro, [1] dal che le viene il merito di aver serbato al

[1] Presso Sofocle adunque Strofio di Crissa è immaginato amico d'Agamennone e de' suoi figli, e perciò Fanoteo l'eroe d'una città guerriera e nemica a' Crissei è detto che spedisse a Clitennestra la novella della morte d'Oreste, sebbene Strofio abbiane raccolto le ceneri e nel medesimo tempo inviatele.

padre un vendicatore e un salvatore alla sua casa.[1] Venia quindi meno il secreto trattare e congiurare d'Oreste e d'Elettra, che presso Eschilo è principal cosa, per ciò che non tanto importava a Sofocle di far Elettra partecipe dell'azione quanto più tosto era suo disegno di svolgere dinanzi a noi, sotto tutti gli aspetti, nella tempesta de' più diversi sentimenti, l'anima generosa della fanciulla. E ciò consegue Sofocle per via di certi leggieri cambiamenti della favola, ne' quali e' fa uso, per quanto gli è possibile, delle invenzioni del suo predecessore, ma con sì delicata arte svolgendole e mutandole, che al nuovo disegno affatto intimamente s'adattano. Già Eschilo n'aveva indicata l'astuzia, per la quale erasi Oreste introdotto nella casa degli Atridi: e' vi comparve come amico guerriero e vassallo di quella casa, tenendo fra mano l'urna delle supposte ceneri d'Oreste;[2] ma già di concerto con lui cotale inganno Elettra medesima avea preparato, e solo dopo la prima e principal divisione del drama ne incomincia l'esecuzione. Presso Sofocle, dove non ha luogo questo concertarsi fra la sorella e 'l fratello, Elettra istessa è presa all'inganno, e tanto addentro ne è commossa e sì dolorosamente afflitta, quanto Clitennestra, ceduto a un breve movimento di materno affetto, se ne allegra e si rassicura.[3] Il funebre sacrificio compiuto da Oreste su la tomba paterna, il quale presso Eschilo conduce al riconoscimento, presso Sofocle non desta che una speranza a Crisotemi, ma tosto atterrata da Elettra che non lascia che in lei stessa metta radici. E allora tanto più si fa ardente il suo desío di vendetta, da che si reputa destituta

[1] Euripide nella sua *Elettra* abbandona di nuovo questo punto: ed Elettra ed Oreste sono appo lui separati, sendo tuttavia fanciulli. Ver. 284, 541.

[2] Nelle *Coefore* fino al v. 584 Oreste ha 'l solito vestito di viaggiatore, e solo al v. 632, mutato vestimento, si mostra come δορύξενος della casa.

[3] Un mite ed umano sentimento quale Eschilo non potè avere, anche in ciò mostrasi presso Sofocle, che 'l primo movimento di Clitennestra quando riceve questa notizia sia un movimento di materno amore pel figlio che partorì con dolori, v. 770.

d'aiuto virile, e 'l suo lutto al più alto grado ascende, quando stringe fra le sue braccia quell'urna, che, com'ella crede, l'unica sua speranza racchiude. E poichè è l'istesso Oreste quegli che a lei la consegna, ben presto segue la scena in cui si riconoscono, e nella quale consiste la conversione o come gli antichi la chiamavano la peripezia del drama. L'uccisione poi di Clitennestra e d'Egisto è trattata da Sofocle più presto come una necessaria conseguenza di ciò che innanzi è posto, che non come se fosse il principale subbietto; e mentre tutto 'l poetico conato d'Eschilo è nel mettere nella sua vera luce quest'istessa azione, la sospensione degli animi presso Sofocle manifestamente si cessa allor che Elettra dalla sua angoscia e dal suo turbamento è liberata.

Un quadro di carattere egli è pure il disegno e lo scopo delle *Trachinie* di Sofocle: e le imperfezioni che a questo drama si rimproveravano, e non affatto a torto, in un certo conflitto fra 'l mito e gl'intendimenti di Sofocle han la loro ragione. Il mito è la tragica fine di Ercole; ma di bel nuovo diremo qui che per Sofocle non è già Ercole, ma sì Deianira la persona principale del drama. *Patimenti cagionati da amore,* ecco il commovente tema di questa poesia, che, così intesa come voleva s'intendesse il poeta, delle più grandi bellezze risplende. Tutto 'l pensare e l'operare di Deianira a ciò solo mira, di ricuperare l'uomo caro al suo cuore e d'assicurarsene gli affetti; ma incauta a tale istinto affidandosi, come può vedere ella stessa, gli appresta invece la più gran miseria e ruina. Con ciò è decisa la morte di lei; ma nell'antica tragedia, se anche perisce la persona, giustificato il nome e 'l carattere suo, quel tranquillamento può tuttavia conseguirsi che al sentimento di Sofocle come a quello di Eschilo sembrò necessario. E questo insieme, col trarre a fine il mito, è lo scopo dell'estrema parte delle *Trachinie;* in cui Ercole appare come il personaggio principale, e, dopo violento imprecare contro la donna sua, giunge pure a conoscere, che, indotta da amore

per lui, gli occasionò Deianira il fine che gli avea destinato la sorte.[1] Egli è vero che Ercole non fa qui sentire, come potremmo aspettarci, compassionevoli lamenti per Deianira, nè l'ardente desiderio ch' ella siagli presente al fine di riconciliarsi con lui prima del novissimo addio, ma pel sentimento greco bastevole è che l'eroe si diparta dal mondo senza cruccio per la sposa infelice, chè in ciò stesso è tolto ogni motivo al rimprovero.

Ciò che Sofocle voglia significare nell' *Edipo re* chiarissimamente ci si fa manifesto, se si risguardi a quello che esso *dire non vuole*. Imperocchè non abbraccia l'istoria de' misfatti di Edipo e 'l discoprimento loro, ma questi misfatti onde 'l destino gravò Edipo, senza ch' ei lo sapesse o 'l volesse, formano solo come un tetro e scuro campo, sul quale co' più forti colori è dipinta l'azione stessa del drama. L'azione della tragedia risguarda unicamente *lo scoprimento di questi misfatti,* e in questo scoprimento medesimo, ove in esso sieno riposte, debbono svolgersi le morali idee che 'l drama dispiega. Consideriamo adunque qual cambiamento abbia luogo in Edipo nel corso della tragedia: da prima non solo è celebrato da' Tebani come il migliore e 'l più sapiente degli uomini, ma egli stesso mostra eziandio una grande consapevolezza del suo valore e grande soddisfazione degli ordinamenti che e' dà prima per indagare la causa della peste devastatrice e poi per ritrovare l'uccisore di Laio, nel che nè un presentimento nè un lampo solo ch' egli esser possa quest' uccisore tocca l'animo suo. Da quella consapevolezza di sè medesimo e dalla sicurezza che ne nasce, ci è spiegato l'impeto e l'ingiusto calore con cui Edipo respinge il detto di Tiresia, ch' egli stesso con la sua presenza sia di quel paese la contaminazione, e che quanto più presto se ne allontani per torla. Questo era il momento in cui Edipo doveva venire a

[1] *ἅπαν τὸ χρῆμ', ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη*, dice di lei Illo, v. 1136.

conoscere quanto vana e caduca sia l' umana grandezza e quanto fragile l' umana virtù: il momento quando doveva rientrare in sè stesso e farsi dimanda se non v' avesse mai nella sua vita un qualche oscuro punto a cui potesse attingere una terribile colpa. Ma la fidanza che ha in sè medesimo non gli fa vedere che tradimento e menzogna allora che più gli si fa presso il vero; e cotale sua immaginaria sicurezza serba imperturbabile in sino a che narrando Giocasta l' uccisione di Laio non fa menzione *del trivio,* chè allora per la prima volta un subitaneo turbamento l'animo gli commuove [1] e un interno *rivolgimento* accade ne' pensieri di Edipo. Degno d' osservazione è che Giocasta dia la prima spinta al discoprimento di tanti orrori allora appunto che vorrebbe tranquillare il suo consorte e cacciarne ogni tema ch'ei s'abbia delle predizioni di Tiresia: ella si propone dimostrare la nullità dell'arte profetica con ciò appunto che la conduce a provarne la veracità. In questo come in molti altri luoghi di questa tragedia ti si fa manifesta quella sublime *ironia* interprete del dolore del poeta per la limitazione della umana esistenza ognora in lotta fra la realtà e le idee onde l'uomo è fatto capace: che s'ella veramente si riscontra in molti altri passi delle tragedie di Sofocle, nell'*Edipo re* ha 'l suo proprio e particolare terreno, da che il subbietto di tutto 'l canto è l'abbagliamento dell'uomo in rispetto del suo proprio destino, e qui anco meglio palese ti si fa scorgere sì nelle locuzioni e sì ne' giri sintattici.[2] Questa medesima specie di peripezia anco una volta è ripetuta quando Edipo, lasciatosi acquietar dalla sposa e reputatosi omai perfettamente libero da ogni periglio per l' annunziatagli morte de' suoi genitori a Corinto, è d' un subito di

[1] Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν. v. 726.

[2] V. l'eccellente disserlazione di C. Thirlwal: *on the irony of Sophocles* nel *Philological Museum*, tom. II, N° VI, pag. 483; tradotta in tedesco nel *Philologus* dello Schneidewin, VI, pag. 84 e seg.; pag. 254 e seg.

tanta sicurezza tolto per ciò che narra il messaggere medesimo, ch' egli cioè fu ritrovato sul Citerone; dal qual punto, vedendo già tutto chiaro il nesso di tanti orrori Giocasta, ei non può darsi più pace finchè non sia fatto certo del parricidio e dell' incestuoso connubio con la sua madre, chè allora da sè medesimo s' infligge tanto più terribile pena, quanto già ebbe maggior fidanza in sè stesso, e maggiore fu la sua virtù ed innocenza al cospetto degli Dei e degli uomini. « O voi, stirpi de' mortali, com'io deggio pari al nulla estimare la vostra vita » incomincia il suo ultimo stasimo il Coro, che in questa tragedia, come in tutte le altre di Sofocle, fa intieramente l' ufficio, che quale sua natural vocazione gli prescrive Aristotele, prendere cioè con umani sentimenti cotal parte all'azione, che se da intelligenza bastevolmente profonda non è illuminata per isciogliere il nodo, manifesti tuttavia sensi atti a ricondurre ad una certa misura di savia considerazione tutti i commovimenti violenti e le appassionate perturbazioni. Di qui discende che 'l coro di Sofocle, se co' suoi canti entri addentro l' azione, spesso è vacillante, malsicuro e talora prende anco abbaglio; ma se 'l suo sentimento raccoglie in una generale considerazione delle leggi dell' umana esistenza, allora su le sue labbra risuonano gl' inni più sublimi, come quello splendido stasimo che dopo le empie parole di Giocasta si fa a raccomandare il timore che cura gli Dei, e quelle leggi venera che son generate nell' etere celeste, e a cui non ha dato già nascimento la mortale natura degli uomini, sì che l' oblio non mai le immerga nel sonno della morte. [1]

Nell' *Aiace* si mostra la straordinaria potenza di Sofocle abile a porne dinanzi un carattere affatto particolare e solo simile a sè medesimo e ad un tempo un'immagine dell'umanità che ha generale valore. L'*Aiace* di Sofocle, come quello d' Omero, è affatto bravo e generoso, sempre pronto a porre in opera la sua eroica forza instancabile a pro del suo popolo:

[1] *Edipo re*, v. 863: Εἴ μοι ξυνείη φέροντι.

è l'uomo che in sè stesso riposa e della sua propria fermezza in tutti i casi è sicuro: ma baldanzoso di questa salda e virile sua vigoría, egli ha dimenticato che esiste pure una forza superiore, dalla quale l'uomo dipende anche in ciò che egli risguarda come cosa affatto sua propria e perfettamente sicura, il suo carattere io voglio dire, che nelle proprie *azioni* si manifesta. Questa è veramente la colpa che più addentro s'asconde in Aiace, la quale, se di subito al cominciamento del drama si mostra, egli è pur vero che non si rivela in tutta la sua ampiezza, prima della predizione di Calcante a Teucro, quando il tracotante detto d'Aiace « con gli Dei potrà vincere anche il debole: ma egli anche senza gli Dei fida di compiere le parti sue, » è ricordato a testimonio del modo suo di pensare.[1] Ora la sentenza de' Greci che ha aggiudicato ad Ulisse e non a lui le armi di Achille, a tale umiliazione lo ha sommesso, quale sopportarla non è possibile ad uomo di cosiffatta natura; e questo momento ha appunto scelto la Divinità a punire la sua tracotanza. Nella notte che sussegue al giudicio, quando Aiace nel più sfrenato sdegno si muove per prendere degli Atridi e d'Ulisse vendetta, così i sensi ne turba Atena, che tori e montoni e'prende pe' suoi nemici e contr'essi la sua feroce ira disfoga; in così indegna situazione ed atto ne lo mostra Sofocle in fino dal prologo del suo drama come « Aiace che mena il flagello » (Αἴας μαστιγοφόρος): quando poi torna in senno, s'impossessa di tutta l'anima sua la più alta vergogna, e tanto maggiore quanto più profondamente è abbattuto il suo orgoglio; ed ecco la magnifica scena dell'*ecchiclema*[2] a mostrarci in ogni rispetto la sua condizione. Aiace affranto è pien di vergogna. Ma, abbenchè senta ben addentro la sua ignominia e ne riconosca autori gli Dei, non è per ciò nè contrito nè peni-

[1] Vedi le parole di Calcante: *τά γάρ περισσά κἀνόνητα σώματα πίπτειν βαρείαις πρός θεῶν δυςπραξίαις, ἔφασχ' ὁ μάντις.* V. 758 seg.
[2] V. 346, — 595. Raffr. Cap. XXII.

tente: egli è ad ogni modo uomo di tanto eccessiva superbia, da non poter condurre umilmente rassegnata la vita; anzi a sè stesso dimostra che omai e' non può più vivere con onore, sebbene il poeta, pel vaticinio attribuito a Calcante, secondo il quale *solo in questo giorno* Atena perseguita Aiace, si che ove ad esso sopravviva fia salvo, ne mostri possibile un Aiace che riconosca i confini della sua forza in più modesto pensare. Ma questo possibile non addiviene reale; Aiace si rimane qual è; la morte (e per darsela usa fino una qualche astuzia) è la sola espiazione che offerisca a gli Dei.[1] Tutto ciò non è nullameno che un solo lato dello intiero svolgimento dell'azione per Sofocle; che quanto severamente ciò che è in Aiace da punire punisce il poeta, con altrettanta giustizia pregia quello che v'ha di grande in cotale carattere: e le idee che l'antichità ebbe della sepoltura, come essenziale parte del destino della vita, anco oltre la morte dell'eroe permettono che continui l'azione. Teucro, il fratello d'Aiace, contro gli Atridi che vogliono spogliarlo dell' onor della tomba, combatte per l'onore fraterno, e chi men crederemmo si pone dal lato di Teucro, quegli appunto che più era in odio ad Aiace, Ulisse, che apertamente e lealmente l'eccellenza riconosce del morto.[2] E così quell'Aiace, il nobilissimo eroe, che gli Ateniesi eziandio venerarono come un eroe della loro stirpe,[3] tanto più grande esempio della divina Ne-

[1] Vedi le parole ambigue del diacorso ingannevole: ἀλλ' εἶμι πρός τε λουτρά ec. v. 654 e seg.

[2] In ciò solo sta la peripezia del dramn, la quale è pur aampre un rivolgimento dal lato opposto (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, Aristot. Poet., 11); la morte all'incontro d'Aiace era nella *direzione* atessa che ain dal principio avea preso il drama. Una più accurata determinaziona della peripezia tragica, con la quale non sempre concorda l'uso che di questa parola è fatto in quest'opera, riscontra nell'*Istoria della Teorica dell'arte presso gli antichi* di Odoardo Muller, Parte II, pag 144. Raffr. anche Düntzer *Rettung der Aristotelischen Poetik.* (Apologia della poetica d'Aristotele), Braunschweig, 1840, pag. 149.

[3] Marita qui d'esser notato che in questo drama è fatto sempre ricordo della stirpe d'*Eurisace*, non mai di *Fileo*, da cui pur discendeva la famiglia di

mesi si mostra quanto più è senza macchia sotto ogni altro rispetto la sua virtù.

Nel *Filottete,* che fu rappresentato solamente nell' anno 409, terzo dell' Olimp. XCII, e ottantesimo quinto dell'età del poeta, ebbe Sofocle a gareggiare non solo con Eschilo, ma sì anche con Euripide che già prima per via di grandi mutamenti e d' inaudite invenzioni erasi studiato di dare alla favola novità.[1] Sofocle di tali mezzi non abbisogna per eccitare un interessamento affatto particolare con la trattazione d' un subbietto: ei ripone tutta l' importanza nel delicato disegno de'caratteri e nel tratteggiarli conseguentemente; e ciò che essi gli danno nel naturale e quasi necessario svolgimento delle loro individuali qualità, costituisce il suo drama. Ma in questo, onde ora è parola, il processo psicologico partendo da un supposto una volta ammesso, e procedendo a quello conformemente, conduce ad un risultamento affatto diverso da ciò che era proprio del mito, che è subbietto del drama; ed anche Sofocle, per tòrre questo contrasto fra l'arte sua ed il mito, ha dovuto una volta far ricorso ad uno spediente ond' Euripide di frequente fa uso; ma non per questo è men vero che Sofocle tenne a vile ciò che si dice *deus ex machina* ovvero l'apparizione d' una divinità, che, immischiandosi d'un subito nell' azione, rompe il giuoco delle passioni e degl'intendimenti fra le persone operanti, e taglia, per così dire, il nodo col brando.

Milziade e di Cimone. Sofocle evita a bello studio anche l' apparenza d' un omaggio a nobilesche famiglie.

[1] Euripide aveva scritto che anche i Troiani mandato avessero a Filottete un' ambasciata offerendogli in ricambio del suo aiuto il governo, al fine (secondo Dione Crisostomo, Or. 52, pag 549, nota) d' aver occasione di far tenere lunghi discorsi e risposte com' egli amava. Ulisse, sotto la finta maschera d' un greco che i suoi dinanzi a Troia avessero maltrattato, studia a disporre Filottete perchè piuttosto aiuti i suoi compatriotti che non i Troiani. Ma lo scioglimento del nodo in questo drama è a dir propriamente ancor molto oscuro. Raffr. Welcher *Die griech. Tragödie mit Reicksicht auf den epischen Cyclus geordnet.* (Le trag. gr. ordinate in rispetto al ciclo epico), Bonn, 1839, pag. 512-522.

Da che Sofocle ha ritenuto che Ulisse siasi unito col giovine eroe Neoptolemo per ricondurre Filottete a Troia e là riportar le sue armi, in sin dal principio un bel contrapposto fra gli uniti eroi s'appalesa. Ulisse tutto spera dall'amor della gloria in Neoptolemo, il quale, come aveva fermato il destino, dovea conquistare Troia; ma sol lo potrebbe con le armi di Filottete, e Neoptolemo di fatto lasciasi indurre ad ingannare l'eroe, offerendoglisi come nemico de' Greci che assediavano Troia: e già è presso a condurlo, com' ei prétestava, a casa, ma in fatto al campo de' Greci. Ma frattanto la fiduciosa schiettezza di Filottete da un lato e l'aspetto dall'altro della sua indescrivibile miseria hanno profondamente commosso Neoptolemo, [1] abbenchè 'l vigoroso animo suo lungamente persista prima che 'l giovine eroe si lasci trar dal proposito che ha fermato una volta. Poscia l'abbandona, e allora che Filottete gli ha dato l'arco in custodia, apertamente gli confessa la verità, che cioè ei lo debba non alla patria ma a Troia ricondurre; pur tuttavia, sebbene a mal in cuore, e' segue ancora i disegni d' Ulisse, il perchè Filottete viene in una disperazione che è quasi più dolorosa che non tutti i suoi fisici patimenti; se non che tutto d'un subito Neoptolemo ci si mostra in una forte contesa con Ulisse, e allora e' ritorna affatto *egli stesso*, il semplice cioè schietto e nobile giovine eroe che per niun modo vuol prestarsi a ingannare la confidenza di Filottete; e da che questi non vale a superare il suo proprio sdegno contro gli Achei, quegli a tutti gli ambiziosi desiderii e a tutte le sue speranze rinuncia; e già s' appresta a ricondurre l' egro eroe alla sua patria, quando d' improvviso Ercole appare, il *deus ex machina*, che, annunziando le leggi del destino, cambia l'animo affatto e di Filottete e di Neoptolemo.

[1] V. 965. Ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νυν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι. Il silenzio di Neoptolemo nella scena: ΟΔ. ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾷς, v. 974 fino alle parole ἀκούσομαι μὲν etc., v. 1074, è tanto caratteristico quanto potrebbe essere qualunque discorso.

Questo drama, avendo così il suo fondamento nelle reciproche relazioni di tre caratteri, è di per sè semplicissimo, e così pure in due soli atti si parte, la cui distinzione è fatta per mezzo d'uno stasimo che sta innanzi alla scena, che causa la mutazione de' pensieri di Neoptolemo; ma sotto un altro rispetto, per lo svolgimento cioè conseguente e profondamente pensato de' caratteri, egli è facilmente questo il drama di Sofocle con maggiore arte condotto e 'l più elaborato. L'apparire d'Ercole accagiona solamente l'*esterna peripezia*, ovvero il rivolgimento di ciò che di fatto avviene: ma l'interna o la *vera peripezia* del drama di Sofocle sta nel precedente ritorno di Neoptolemo alla sua vera e propria indole, motivato, affatto conformemente allo spirito di Sofocle, da' caratteri e dall'azione medesima.

Tutti questi drami onde fin ora tenemmo proposito, versano intorno ad *etiche* idee le quali poi non difettano d'un religioso fondamento, da che sempre alla divinità sta vòlto lo sguardo, e di qui appunto viene all'umano operare di ogni specie la giusta misura. Ma v'ha un drama in cui tanto primeggiano le idee religiose di Sofocle, che a buon diritto appellar si potrebbe la glorificazione della fede de'Greci negli Dei.

Questo drama, l'*Edipo coloneo*, nelle narrazioni degli antichi era sempre congiunto con la più tarda vecchiezza del poeta. Sofocle toccò quasi l'anno ottantesimo nono dell'età sua, da che morì solamente nell'Olimp. XCIII, 2 av. C. 406,[1]

[1] Le antiche autorità fissano l'anno della morte di Sofocle nel terzo dell'Olimp. XC, cioè l'anno dell'arconte Callia, sotto 'l quale alle Lenee furono rappresentate le *Rane* d'Aristofane, la qual comedia presuppone la morte e di Sofocle e d'Euripide. Ma nella *Vita Sophoclis*, seguendo Istro e Neante, la morte di Sofocle si riporta alle *Coe*; e poichè le Coe facevano parte dell'Antesterie, che si celebravano nel mese Antesterione, dopo le Lenee, le quali cadevano in quello di Gamelione, così secondo questo indicio la morte di Sofocle deve cadere nell'anno che precede l'arcontato di Callia, ovvero nel 2° dell'Olimp. XCIII. Se si volesse qui ammettere uno scambio di feste e riporre nel luogo delle Coe le piccole o campestri Dionisie, anche calcolando un mese intercalare tra'l Posei-

ma tuttavia non egli stesso ha rappresentato l' *Edipo coloneo*, chè alla scena lo appresentò il nipote di lui Sofocle il giovine l'anno terzo dell'Olimp. XCIV, 401 a. C. Questo più giovane Sofocle era figlio di Aristone, cui una donna di Sicione, Teoride, aveva di Sofocle generato: ma questi aveva anche un altro figlio, Iofone, natogli da una cittadina ateniese, e che per ciò, secondo l'antico diritto, risguardar si doveva come l'unico figlio e 'l legittimo erede di lui. Iofone e Sofocle seguirono amendue le orme del padre e dell' avo: e quegli si presentò su la scena a lato a Sofocle, questi sol dopo lui morto, e tutti due con tragedie, sì che è a credere che l'intiera famiglia, come quella di Eschilo, si fosse alla musa tragica consacrata. Ma 'l cuore del vecchio più fortemente inchinava per la progenie della sua amata Teoride: e ch' egli studiasse di volgere a pro del nipote nel suo vivente una considerevole parte della sua sostanza, s' andava dicendo, sì che Iofone, per tema di non vedere sminuita di troppo la eredità che gli apparteneva, si lasciò indurre all' empietà di fare proposta a' membri della fratria (formavano questi una specie di domestico tribunale), che al vecchio l'amministrazione delle sue sostanze fosse ritolta, come a quello che più non era da ciò. Nulla rispose Sofocle a tale accusa, se non che a' suoi compagni di fratria lesse il canto corale del parodo nell' *Edipo coloneo*[1] che allora appunto dovea aver dettato perchè gli servisse di prova in contrario, ed è, come ne sembra, grandissimo onor di que' giudici non aver dato ascolto dopo cotale esperimento della forza dell' intelletto alla proposta di Iofone anche quando giuridicamente fosse stata per lui la ragione. Iofone istesso deve allora aver riconosciuto il suo torto, e Sofocle a lui perdonato: nell' istessa antichità a ciò riportavasi il luogo del-

deone e 'l Gamelione, non resta abbastanza tempo per concepire, scrivere e presentare alla scena un' opera come le *Rane*.

[1] Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας, v. 668, seg. Raffr. cap. XXII.

l' *Edipo coloneo*, in cui Antigone, scusando Polinice, così favella:

> Han altri ancora
> Malvagi i figli e prono all' ira il cuore;
> Ma degli amici a' blandi ammonimenti
> Rammolliscon gli spirti.[1]

In una così tarda età della vita creò adunque Sofocle quella tragedia che gli antichi con buon diritto appellarono il dolcissimo canto,[2] tanto ella spira maravigliosamente dolci e soavi sentimenti, e tanto è sparsa sì di mesta melanconia per le miserie dell' umana esistenza, e sì di consolatrici speranze che inalzano il cuore. Da questo drama, in chi ne sia capace, discende tal calore di sentimento, quale se vi si trattasse della salute del poeta medesimo; qui più che altrove si sente direttamente il linguaggio del cuore,[3] qui il vecchio Sofocle s' è immerso nelle memorie della sua giovinezza, quando i monumenti e le tradizioni della sua patria, il borgo di Colono appo Atene, profonda impressione avevangli stampata nel cuore; in tutta la tragedia, e principalmente nel leggiadro canto del parodo del coro che celebra le naturali bellezze e l' antica gloria di Colono, e' ne viene significando nel più amabile modo affettuosi sensi pe' patrii luoghi e caldi di patrio amore. Qui a Colono erano diversi luoghi sacrati che la credenza nelle potenze del Tartaro aveva santificato; un bosco delle Erinni sotto 'l nome delle Dee venerande (Σεμναί); una così detta « soglia di bronzo » che si risguardava come una porta del Tartaro, e fra gli altri anche un sito, in cui dovea viver sotterra Edipo per arrecare, qual benefico demone, felicità e pace al paese e perciò a' nemici di esso e

[1] *ἀλλ' ἔασον· εἰσὶ χἀτέροις γοναὶ κακαί*, v. 1192 e seg. Nel testo abbiamo dato la versione del Bellotti, *Sofocle*, Vol II, pag. 262.

[2] *Mollissimum eius carmen de Oedipode*. Cicero, *De finib.*, V. I, 3.

[3] Anco passandoci delle idee superiori significate ne' lamenti del Coro per la miseria della vecchiezza, v. 1211, il contrapposto a questa miseria è nella glorificazione d' una morte dolce e riconciliata.

specialmente a' Tebani ruina. Il commovente pensiero che l' Edipo, sì lungamente dalle Erinni perseguitato in vita, trovato abbia pace a' suoi patimenti nel santuario di loro, anche in altre contrade fu miticamente significato e riferito a determinati luoghi: ma che questa cotale vittima delle ultrici divinità con esse rappacificata e fin anche acquietata abbia forza eziandio di diffondere prósperità, è tale idea che affatto si riporta a' pensamenti fondamentali della religione delle Ctoniche divinità presso i Greci, la quale appunto alle potenze della Terra e della Notte concede una nascosa e misteriosa pienezza di forza vitale. Su tali tradizioni appoggiandosi, le quali difficile è a credere fossero prima di lui per la poesia fatte volgari, [1] Sofocle quella presuppone che Edipo (forse sul cominciare della sua vita piena di patimenti e primachè 'n Laio s' imbattesse) dal delfico Apollo ricevuto abbia un oracolo, che cioè là il termine troverebbe della affannosa sua vita, dove ospitalmente lo accogliesser le Erinni; ma che l' adempimento di tale oracolo sia vicino, ora egli (al principio del drama) lo riconosce, venendo inaspettatamente a sapere com' e' si trovi nel santuario di queste dee; ma lungo è l' indugio prima che i Coloniati, accorsi in sul bel principio per ispavento che hanno dell' arditezza dello straniero che penetra audace nel bosco delle divinità timorosamente venerate, e poi presi d'orrore per quel suo destino carico di maledizioni, gli concedano d' accoglierlo; e solo il nobile ed umano sentire di Teseo, il principe del paese, accoglienza gli accorda e nel-

[1] Sofocle istesso dice al verso 62 de' *Santuari e monumenti di Colono*: τοιαῦτά σοι ταῦτ' ἐστὶν, ὦ ξέν', οὐ λόγοις τιμώμεν' ἀλλὰ τῇ ξυνουσίᾳ πλέον, cioè non celebrati da' poeti e da gli oratori, ma per la tradizione de' luoghi. Quanto fossero da ciò lontane le idee di Eschilo, si può vedere da diversi luoghi de' *Sette a Tebe*, secondo i quali Edipo sarebbe morto già prima della guerra ed in Tebe sepolto, il che alla più antica tradizione era conforme. V. v. 976, 1104. Euripide ha bensì questa tradizione nelle Fenicie: ma questa tragedia è d' un tempo (circa l' Olimp. XCIII) in cui l' *Edipo Coloneo* di Sofocle, sebbene non fosse ancora stato rappresentato, poteva già esser noto fra gli amici delle lettere in Atene.

l' Attica sicurtà. Intanto anche un altro oracolo giunge a cognizione, e questo lo han ricevuto le parti che si contendono il reggimento di Tebe; secondo esso la salvezza e la vittoria dal possedimento d'Edipo o della sua tomba pendeva, e allora ci si svolge dinanzi una serie di scene, in cui Creonte e Polinice, ed amendue hanno gravemente Edipo offeso, si studiano per ogni verso di guadagnarlo a' loro fini, ma con risolutezza ed orgoglio son respinti da lui che la protezione d'Atene assicura da ogni violenza. Il vero scopo di queste scene, che tengono tutta la parte media del drama, è manifestamente nel dimostrare il cieco vecchio Edipo, il miserabile gravato dalle maledizioni, ingiuriato ed esiliato, in una dignità e maestà che 'l volere del nume gli concede e per la quale è fatto di gran lunga maggiore dei potenti, che già tracotanti lo han maltrattato. Anche nello sdegno, nel quale licenzia Polinice, il figlio malvagio ed ora così profondamente umiliato, gravato della sua paterna maledizione, è una certa maestà, se pure al sentimento nostro la grazia greca non sembra dura ed aspra di soverchio. Ma quando questa terrestre glorificazione è compiuta, rimbombano i tuoni di Giove che chiamano Edipo a gl' inferi, e in parte dalle predizioni di Edipo, in parte dal messaggero che torna, veniamo a sapere che Edipo, solennemente adorno per andare incontro alla morte, da' tuoni e dalle sotterranee voci invitato, misteriosamente dalla superficie della terra è scomparso. Ai lai delle figlie Teseo pon termine dicendo: non doversi di quelle cose prendere affanno, nelle quali la grazia delle ctoniche potenze si mostra: ciò esser offesa a gli Dei.[1]

Quant' abbia valor questo mito di tal guisa inteso, non pure per l' antico eroe Edipo, ma pel destino in generale dell' uomo; come un tacito desiderio della morte, qual liberazione da tutti i terreni mali, e d' una qualche glorificazione

[1] V. 1751. Παύετε θρήνων, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ χάρις ἡ χθονία ξύν γ' ἀπόκειται, πενθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ.

dell' esistenza per tutta l'opera si distenda; non può sfuggire a niun attento lettore; e certa cosa ella è che le allusioni alle politiche condizioni, in cui allora versava Atene in rispetto a gli altri stati, concesso che anche più vivamente in questo drama risaltino, a questo principale pensiero sono sommesse.[1]

Le tragedie di Sofocle ci si offrono adunque come quadri dell' anima umana e poetici svolgimenti di ciò che v' ha di poetico addentro lo spirito umano, e delle leggi, che, secondo la sua natura, egli dee riconoscere. Fra tutti i poeti dell' antichità, Sofocle è quegli che è disceso più addentro nell' uomo interiore: i fatti esterni son ciò che meno gl' importa; essi non gli servono, a così dire, che di mezzo per porre in chiara luce le intellettuali disposizioni. Ed a rappresentare questo mondo di pensieri Sofocle s' è pur creato una propria lingua poetica. Se questa in generale si dilunga dalla prosa per la evidenza e la vivacità che imprime in tutte le *idee* e per la forza e 'l calore, onde tutti i *sentimenti* riveste, l' elocuzione di Sofocle non poteva essere altrettanto poetica quanto è quella di Eschilo: imperocchè egli non aspirava a quella cotale vivacità delle sensuali percezioni, chè l'arte di lui le sue radici ha più presto ne' diversi e sottilmente gradati sentimenti, che non in quelli di straordinaria forza e potenza. La lingua di Sofocle è adunque nel dialogo molto

[1] Le allusioni alla guerra peloponnesiaca e alle devastazioni che avevano afflitto l'Attica, ma che pur risparmiarono la regione di Colono e l'Academia da' sacri ulivi, si rinvengono bensì in tutto 'l drama. Qualche difficoltà offre il tono laudativo con cui Teseo, v. 919, parla in generale del carattere di Tebe, da che in ogni caso a quel tempo ella era nemica d'Atene, e avremmo luogo di sospettare che solamente il più giovine Sofocle non abbia aggiunto quel passo, dopo che, movendo da Tebe, avea Trasibolo restituita in libertà Atene. Ma 'l drama è del resto condotto con uno spirito tanto uniforme da non dar luogo a tal sospetto, e dovremo ammetter piuttosto che Sofocle sapesse come in Tebe appo il popolo prevalesse una disposizione ad Atene propizia, mentre gli aristocrati, che tenevano la maggiore nello stato, furono ad essa ostili. Dopo finita la guerra il favore della parte democratica per Atene a danno di Sparta si fece sempre più chiaramente palese.

più vicina alla prosa e meno se ne differenzia per la *scelta* delle parole, che non per *l' uso e l' unione* di esse, e per una certa arditezza e sottigliezza con la quale è messa in opera la locuzione volgare. Sofocle fa volentieri risplendere nelle parole una qualche cosa che tu non ricerchi; e più spesso nel loro significato originale le adopera che non secondo l'uso comune. La sua parola ha un particolare significato pregnante e profondo[1] che facilmente degenera anco in un giuoco di parole e di significato. Ma in rispetto a ciò deesi osservare che *lo spirito della greca nazione* trovavasi a questo tempo in un periodo di svolgimento, nel quale incominciò a riflettere intorno a sè medesimo al suo interno movimento e alle manifestazioni di esso per via di parole e di discorso; ora in un tal periodo, in cui la riflessione prepondera su l'intenzione, una considerazione cotale, e questo quasi ascoltare il proprio discorso, è affatto in natura. Inoltre a gli Ateniesi in questo medesimo tempo dalla loro maggior svegliatezza era derivata una speciale predilezione per una certa tal quale difficoltà nel significar sè medesimi,[2] sì che loro meno piacesse un oratore che parlasse affatto semplicemente, che non quegli che desse loro a indovinar qualche cosa, procacciando loro il piacere di sembrare a loro stessi sapienti. E così adopera anche Sofocle qualche volta nascondendo il senso, acciò che lo spirito ad esso stando inteso con tanto maggiore forza ed acutezza afferri la sua opinione, quando di per sè l'ha trovata. E pur ne' nessi sintattici egli è ingegnoso e in certo modo anche sottile, studiandosi di significarne quanto più può esattamente le relazioni de' pensieri dipendenti. Uno

[1] E più particolarmente un certo acume di cui non s'accorgono le persone che parlano, sì che senza saperlo indicano il proprio stato della cosa. E ciò è essenziale all'ironia tragica di Sofocle di cui sopra facemmo parola.

[2] Cleone presso Tucidide, III, 38, dice che gli Ateniesi sono facili ad essere ingannati con la novità de' discorsi; dispregiatori delle cose comuni, delle strane ammiratori, e, se non parlano essi stessi con chi parla, gareggiatori, per ciò che facilmente pensando lo seguono e fors'anche lo precorrono.

stile siffatto non può insieme sforzarsi per riuscir così facile che quasi d' un solo sguardo possa esser compreso ed avere fluenti i periodi, qualità che d'altra parte non eran nemmeno proprie dell' arte oratoria d' allora; ei procede finamente e accuratamente osservando tutte le circostanze incidentali, nè si lascia andare a quella furiosa rapidità che nulla tiene in rispetto. Ma in ciò appunto differiscono per certa guisa le tragedie *più antiche* dalle *più recenti*; vari discorsi nell'*Aiace*, nel *Filottete* e nell' *Edipo Coloneo* hanno quella stessa oratoria scorrevolezza che noi ritroviamo in Euripide.[1] Nelle parti liriche poi a questa esatta e chiara significazione de' pensieri che da tutte le parti acquistano luce s' uniscono straordinaria dolcezza e grazia; imperocchè fra' canti corali ve n'ha diversi che presi di per sè sono veri capolavori di una tal lirica che per la bellezza descrittiva e la grazia de' sentimenti può gareggiar con Saffo; dal che avvenne che Sofocle con ispeciale amore coltivasse i metri gliconei, come quelli che sì leggiadramente si prestano alla significazione de' sentimenti soavi e benigni.

[1] Tali i discorsi di Menelao, di Agamennone e di Teucro nella seconda parte dell' *Aiace*, e le orazioni in difesa di Edipo nel *Coloneo*, v. 690.

CAPITOLO VIGESIMOQUINTO.

EURIPIDE.

Un vero fiore dello spirito attico sono le tragedie di Sofocle, e quale poteva solamente germogliare in questo limite di due età in fra loro diversissime pel modo e di sentire e di pensare.[1] Sofocle possedeva perfettamente quella libera cultura attica, che sull' osservazione delle cose umane scevra d'ogni pregiudizio ha fondamento, donde gli venne quella facoltà dell' arte del pensiero, che affatto liberamente e a sua posta dispone le cose in bell' ordine. Ma insieme con questa libertà, la mente di Sofocle riconobbe da per tutto una qualche cosa immobile ed intangibile, la quale in una più profonda conoscenza ha la sua ragione, sì che quasi sembra lo ammonisca una interna voce chè allo esperimento della riflessione non la sommetta. Sofocle più che tutti gli altri Greci è pio ed illuminato ad un tempo; egli nella trattazione degli obbietti positivi della religione del suo popolo trovò il giusto mezzo fra la superstiziosa conservazione degli accessorii e l'ardita polemica dello spirito contro la tradizione, proponendo alla considerazione altrui quella parte ognora della religione che era capace di muovere a devoti sensi anche uno spirito pensante e culto della età sua.[2]

[1] Raffr. il Cap. XX.

[2] Molto memorabile e più che mai strana per noi è quella estimazione che da per tutto trapela, in cui ebbe la mantica; ma appo lui la non si riferisce mai a indovinare casuali avvenimenti e addirittura inintelligibili, ma bensì al partecipare alla conoscenza profonda dei grandi ed equi ordinamenti del destino, la quale procede dalla divinità. Nell' *Aiace*, nel *Filottete*, nelle *Trachinie*, nell'*Antigone*, nei due *Edipi* le più profonde idee sono significate insieme con un qualche misterioso apparato di predizione. Ad Euripide questa estimazione per la mantica puoi dir che sia molto estranea.

Euripide sta dinanzi al suo tempo in una posizione affatto diversa. Sebbene di soli quattordici anni più giovine di Sofocle e morto circa un mezz' anno prima di lui, crederesti ch' e' sia d'una generazione assolutamente diversa, appo la quale le tendenze che in Sofocle unifica e domina il più nobile sentimento del bello fosser venute in una irreconciliabil contesa. Euripide fu di seria natura, e chiamato decisamente a meditare su l'ordine delle cose umane e divine; se lo paragoni al lieto Sofocle, la cui mente concepisce senza fatica nel suo proprio valore la vita, ei ti sembra un burbero bizzarro.[1] Chè infatti immergendosi nelle idee di Anassagora, per ciò che risguarda nel loro tutto la natura ed il mondo, erasi consacrato alla filosofia del suo tempo; ma in rispetto al mondo morale, è manifesto che si lasciò adescare da vari pensieri de' sofisti, abbenchè, tutto compreso, anco in lui la vittoriosa avversaria della sofistica, la voce della socratica filosofia, ebbe la miglior parte. A noi è ignoto onde mai una mente che aveva cotale indirizzo fosse indotta a consacrarsi alla poesia tragica; del che fece per la prima volta pubblica mostra all' età di ventisei anni e precisamente in quell' anno in cui morì Eschilo, il primo cioè dell' Olimp. LXXXI, a. C. 455.[2] Ma già la tragica poesia era addivenuta per lui la vocazione della vita, nè sotto altra forma che questa sapeva versare i resultamenti della sua meditazione. In rispetto però ai subbietti che la Musa tragica aveva scelti, che è come s' io dica in rispetto alle tradizioni mitiche, e' si trovò in una condizione affatto diversa da Eschilo, che in essi ricono-

[1] στρυφνός e μισόγελως è detto presso Alessandro l' Etolo nei v. citati da Aulo Gellio N. A., XV, 20, 8.

[2] Secondo la *Vita Euripidis* che l' Elmsley pubblicò da un codice ambrosiano e che pure con diverse varianti e complementi ci è nota da un codice di Parigi e da un altro di Vienna. Secondo Eratostene, che ci attesta che il poeta fosse nell' età di 26 anni quando per la prima volta comparve in pubblico, e di 75 quando morì, deve esser nato Ol. LXXIV, 3; a. C. 482-81., sebbene la cronaca marmorea di Paro ponga la sua nascita nell' Ol. LXXIII, 4. Che sia nato appunto quando pugnavasi la battaglia di Salamina, è certamente una favola.

sceva i sublimi ordini della divinità, e da Sofocle pel quale ivi si racchiudevano gli schiarimenti più profondi intorno all' umana esistenza; mentre egli all'incontro, in rispetto a' subbietti della sua poesia, si trovò in un posto stranamente malfermo, da che gli erano altrettanto avversi quanto attraenti. Ei non potè quindi nè metter d' accordo col subbietto dei miti le sue filosofiche convinzioni, perciò che è l' essenza della divinità, e la relazione di essa col genere umano; nè tampoco passarsi della contradizione infra queste cose; il perchè venne nello strano caso di combattere la sua propria materia e il suo subbietto; e ciò per due modi, chè ora rigetta, come non veri, i mitici racconti, contrastanti alle idee più pure intorno agli Dei, ed ora come veri ammette i racconti, ma rappresenta, come cattivi e volgari, i caratteri e le azioni, che ivi son concepiti come nobili e grandi. Così son due temi favoriti d' Euripide il rappresentarne qual donna volgare l' Elena, che Omero, a malgrado di tutte le sue debolezze, seppe abbellire di tanta dignità e grazia, e come un gran pazzo quel Menelao, che a cagione della malvagia donna aveva messo a periglio tanti uomini prodi; e d' altro lato il biasimare e rimproverare l' azione d' Oreste, che Eschilo s' era studiato d' addimostrarne un terribile sì ma inevitabil misfatto a cui l' oracolo Delfico aveva spinto il figlio d'Agamennone.

Se non fosse necessità ammettere che Euripide, quale illuminato filosofo, si compiacesse di addimostrare agli Ateniesi la stoltezza di molte tradizioni credute e ritenute sacre, ben dovremmo maravigliarci ch' ei s' attenesse costantemente ne' suoi drami ai mitici subbietti, senza che si studiasse di sostituirvi piuttosto subbietti di sua propria invenzione come *il Fiore* (Ἄνθος) di quel suo contemporaneo Agatone, conforme ne attesta Aristotele. Certa cosa ella è che le mitologiche tradizioni non sono per Euripide nulla più che 'l fondamento ed il campo sul quale, affatto a sua posta, dipinge

i suoi quadri di costume, servendogli i miti a produrre certe tali situazioni in cui poscia gli sia dato mostrare gli uomini *del suo tempo* nei concitamenti dello spirito e ne' commovimenti delle passioni. Sofocle a buon diritto, come dice Aristotele, ha distinto i caratteri de' suoi drami da quelli dei drami d' Euripide, affermando ch' egli rappresentava quali esser dovrebbero gli uomini ed Euripide quali essi sono.[1] Conciossiachè mentre i personaggi di Sofocle hanno in sè stessi qualche cosa di grande, sì che fino i men nobili ne ricevono una certa giustificazione e i pensieri su cui han fondamento li annobiliscono,[2] Euripide toglie ai suoi tutta quella grandezza ideale che loro sarebbe pur necessaria come eroi ed eroine, mostrandoceli invece quali assolute persone del suo tempo con tutte le piccole passioni e le debolezze di esso;[3] tantochè talvolta sorge uno strano contrasto fra queste loro qualità e le parole misurate e la gravità del discorso e tutta l' esteriore pompa che il coturno tragico apporta. I personaggi d' Euripide hanno tutta quella voglia e abilità di discorrere[4] che facevan singolari gli Ateniesi d' allora, non che quell' appassionarsi impetuoso, il quale già prima era dal costume frenato, ma poscia più manifestamente si fece palese. Comune a tutti è un' estrema voglia di ragionare per la quale afferrano ogni occasione di significarne i loro pensa-

[1] Aristotele, *Poet.*, 25.

[2] Così nell' *Aiace* gli Atridi, nell' *Antigone* Creonte, e Ulisse nel *Filottete*. Presso Sofocle non trovi un malvagio propriamente detto; ma in Euripide, poco men che malvagi sono Polimestore nell' *Ecuba*, Menelao nell' *Oreste* e i principi Achei nelle *Troadi*. Ogni persona poi in generale dell'antica tragedia dà ragione di sè stessa in un certo grado nel suo proprio modo di pensare; ciò che assolutamente è da nulla o riprovevole non trova luogo nell' antica tragedia come eziandio nella moderna.

[3] Così Euripide ci rappresenta anche degli eroi avari quali Bellerofonte e Issione. (Seneca, *Epist.*, 115; Eur., *fragm.*, ed. Wagner, pag. 219). Con eguale arbitrio ei ci offre dei sette eroi adunati contro Tebe diversi caratteri della vita privata certamente interessanti, ma che poco s' innalzano sulla comune natura degli uomini.

[4] στωμυλία, δεινότης. Cap. XX.

menti su tutte le cose del cielo e della terra, trattando delle cose della vita comune e penetrando accuratamente in tutte le minute e giornaliere circostanze; [1] così Medea s'intrattiene a ragionar largamente della condizione infelice delle donne, costrette a recare una dote cospicua per comperarsi un padrone; [2] e nell'*Andromaca*, Ermione a lungo favella per dimostrare che uom ragionevole non dee permettere che donne straniere vadano alla sua moglie per visita, perciò che esse la guastano con molti malvagi discorsi. [3] Bisogna ben dire che Euripide abbia poi consacrato uno studio instancabile al sesso femminile, da che quasi tutte le sue tragedie son piene di evidenti descrizioni e d'osservazioni sottili intorno alla vita e a' costumi delle donne; le azioni appassionate, le ardite imprese e i disegni studiosamente condotti per regola generale muovono dalle donne, nè gli uomini vi sostengono più che una parte assai subordinata e servile. Quanto scandalo nascer dovesse da questo trar fuori le donne dalla limitazione e dalla casalinga ritiratezza in cui vivevano ad Atene ben può immaginarsi; ma sarebbe far grave ingiustizia ad Euripide, ove se ne inducesse, come fece Aristofane, ch' ei fosse un odiator delle donne; infatti ei le tratta con altrettanto onore con quanto vituperio; e così pure i fanciulli condusse Euripide più che tutti i suoi antecessori su la scena, e all'incirca con quel medesimo intendimento col quale nei processi capitali s'adducevano al cospetto dei giudici a fin di *commuoverli* con l'innocenza loro e l'aspetto del loro infortunio; il perchè le situazioni in cui ce li appresenta il poeta son sempre tali dinanzi a cui non v'ebbe fra gli spettatori tenero cuore di padre o di madre che non sentisse commuoversi; [4] ma solo qualche rara

[1] *οἰκεῖα πράγματα, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν* dice Aristofane, *Rane*, v. 959. Raffr. Od. Müller, l. c., parte I, pag. 257.

[2] Euripide, *Medea*, v. 235.

[3] Euripide, *Andromaca*, v. 944.

[4] Come quando Peleo solleva il piccolo Molosso perchè sciolga i legami

volta l'introdusse a parlare o a cantare perchè ciò non era possibile senza lunghe preparazioni. [1]

Ma non men volentieri versa Euripide nei negozi di stato per pronunziare il suo giudicio sul valore o sul poco conto delle circostanze politiche : ei biasima il dominio della moltitudine, e principalmente se sia in mano di uomini di mare, de'quali era pur sì gran numero nel popolo ateniese; [2] contro i pubblici oratori parla violentemente, perchè essi col loro sfrenato ardimento precipitano il popolo in ruina: [3] ma non per questo si mostra nè meno amico degli aristocrati del suo tempo, chè spesso rappresenta come grande stoltezza quel loro superbire o in grazia della ricchezza o della nobile schiatta. Quando poi più liberamente la sua fede politica ne manifesta, [4] egli è nel ceto mediano ch'ei ripone la salute degli stati e la conservazione del buon ordine. [5] Sente Euripide uno speciale affetto per gli agricoltori che di loro

di sua madre incatenata; *Andromaca*, 724; nelle *Troadi* Astianatte è abbracciato da Andromaca quando è immersa nel più profondo dolore, e poscia il suo cadavere è portato sopra uno scudo; il piccolo Oreste deve carezzare Agamennone per piegarlo alle preghiere d' Ifigenia.

[1] Cotali scene si trovano nell' *Alceste* e nell' *Andromaca*, poichè i figli di Medea si sentono solamente gridare nell'interno della casa. In tal caso è una persona del coro che, tenendosi dietro, canta la parte rappresentata dal fanciullo, e ciò chiamavasi παρασκήνιον od anche παραχορήγημα, sotto la quale espressione è compreso tutto ciò che fa il coro oltre la sua parte principale. Secondo Polluce, IV, 110, la cosa sta però altrimenti: « ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα (cioè un' opera del Corego, che sorpassa la consueta misura) ἐκαλεῖτο. » Carlo Federigo Hermann, *De distribut. pers.*. pag. 38, — 44, 64, — 66, e G. Sommerbrodt l. c., pag. 22, 55, che più chiaramente determina il concetto del παρασκήνιον (*Quidquid in alterutro scenæ latere recitatur, canitur, agitur*).

[2] La ναυτικὴ ἀναρχία si trova nell' *Ecuba*, v. 611; e di nuovo nell'*Ifigenia in Aulide*, v. 919.

[3] Il demagogo di Argo dell' *Oreste*, v. 895, argivo e non argivo pare che principalmente si riferisca a Cleofone, che già prima della guerra del Peloponneso era potente, e che come trace esser doveva un cittadino spurio.

[4] Nel memorabile luogo delle *Supplici*, 241: τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες e seg.

[5] τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σώζει πόλιν, 247.

mano lavorano il campo: eglino sono per lui i veraci patrioti e le colonne dello stato.[1] E così in generale prediligendo Euripide di generalizzare ogni relazione e di trattarla in astratto, ne avvenne che si potessero da' suoi drami raccogliere sentenze e dichiarazioni su le condizioni tutte della umana vita; e appunto per questa facilità di torne sentenziosi luoghi da raccorre poi in florilegi, addivenne più caro e più gradito che non gli altri all' antichità posteriore, la quale meglio pregiava i suoi scrittori nelle singole cose loro che non nelle opere intiere, e più per la bellezza e lo spirito d'alcuni passi che non pel disegno dei loro canti. Euripide nel suo dialogo si prende tal libertà e si fa lecito d'allungarlo sì fattamente a suo grado, che talvolta ha perfino luogo un'indiretta *poetica critica* de' suoi predecessori e d'Eschilo principalmente. L'*Elettra* e le *Fenicie* contengono tali passi, che ognuno in Atene così intender doveva che in quella rimproveravasi come non naturale la scena del riconoscimento nelle Coefore, ed in queste la descrizione degli eroi che assediano Tebe, posta *prima* che sia decisa la lotta.[2] Di tal guisa però Euripide non si sfoga mai contro Sofocle, abbenchè fossene nel suo vivente rivale, ed anche nelle *Rane* d'Aristofane ci si appresenta ognora ostile ad Eschilo, il cui modo dispregia come rozzo ed inculto; ma quegli è sempre il favorito degli antichi e bravi Ateniesi, figli dei combattenti di Maratona, laddove Euripide è l' eroe della gioventù cresciuta nei pensamenti della sofistica, nel sentire e nelle arti della retorica. A questa lotta di partiti soprastà Sofocle, chè in lui veramente si riconciliano ad armonia l'antica moralità saldamente radicata e 'l più illuminato pensare del tempo suo; e che ciò riconoscessero

[1] Gli αὐτουργοί, vedi *Elettra*, v. 389, *Oreste*, 911. Una speciale avversione ebbe invece Euripide contro gli araldi, cui assale in ogni occasione.

[2] Euripide, *Elettra*, 523; *Fenicie*, 764. Ma dopo il combattimento, Euripide trova assai conveniente questa descrizione; ved. v. 1120 e seg.

gli Ateniesi, e che i favoreggiatori d'Euripide, lui vivo, cotanti non fossero quanti credere li potremmo, da ciò appar manifesto che a malgrado del gran numero dei suoi drami (ed ascendono bene a novantadue [1]) e' non conseguì sì frequenti le tragiche vittorie come Sofocle. [2]

A queste considerazioni su lo svolgimento dei pensieri d'Euripide nella tragedia soggiungiamo immediatamente alcune dichiarazioni su la *forma* o l'andamento esteriore di essa, da che è facile addimostrare come uno strettissimo nesso la forma al modo di trattare i subbietti congiunga. In rispetto a ciò due cose sono quasi esclusivamente proprie d'Euripide, i *prologhi* e ciò che suolsi chiamare *deus ex machina*. I *prologhi*, in cui un personaggio, una divinità od un eroe narra in un monologo chi esso si sia, quale il luogo in cui si passa l'azione, ciò che innanzi è accaduto, in qual momento si trovi allora la cosa, ed anche, se quei che pronuncia il prologo sia un dio, a che fine sia per esser condotta, [3] debbono a qual si sia non preoccupato giudice apparire un regresso da una forma più perfetta ad una peggiore: imperciocchè egli è ben vero che il significare lo stato delle cose per un tale racconto staccato è di gran lunga più agevole che non per via di discorsi e di dialoghi che solamente nel nesso del drama abbiano la loro ragione: ma perciò stesso che queste narrazioni non sono dal drama medesimo occasionate, nè altro sono che un ripiego del poeta, la forma del drama grandemente disturbano. Che ciò ben sentisse Euripide istesso, mostra il modo col quale nella *Me-*

[1] Fra questi 75 si dicono conservati e tre di essi si reputavano spuri.

[2] Euripide conseguì la prima vittoria solamente nell'anno 441 av. Cr., Olimp. LXXXIV, 3.

[3] Così nell'*Ione*, nell'*Ippolito*, nelle *Baccanti* ed anche nell'*Ecuba* dove appare l'ombra di Polidoro dotato del dono divino del presentimento: ma non nell'*Alceste*, nella quale tutta la forma del dialogo mostrasi non per anche sì culta. Nelle *Troadi*, comprendendovi il dialogo di Poseidone e d'Atena, va eziandio molto più oltre che non l'azione del drama.

dea, uno de' suoi più antichi drami a noi pervenuto, fa ogni sforzo per giustificare od almeno scusare un prologo di tal forma; ivi la nutrice di Medea, narrateci le sorti della sua padrona, ci dice, com'ella le senta, è com'ella dal suo dolor trascinata sia presa d'un ardente desio di dire alla terra ed al cielo la sventura di lei.[1] Ma in grazia dell' intendimento che Euripide s'era prefisso, di mostrare cioè gli uomini in un commovimento appassionato, e' non può fare a meno di questi prologhi, chè anzi gli è necessario in una succinta brevità significare allo spettatore le circostanze che a quel tale stato han condotto i suoi personaggi, affinchè insin dal principio propriamente detto del drama possa nella sua piena forza dipingere la passione;[2] le situazioni poi, in cui pone i suoi personaggi, per poterne svolgere uno svariatissimo giuoco di passioni e d'affetti, sono cotalvolta così complicate, che difficile sarebbe di renderle altrimenti chiare allo spettatore che per via d'un circostanziato racconto, e massimamente allora che, trattando con la pienissima libertà i miti, osa d'offerirne un intreccio degli eventi affatto diverso da quello che a gli Ateniesi avea fatto noto o la tradizione o la poesia che fino allora avea corso.[3]

Per ciò che risguarda il *deus ex machina* diremo ch'esso è per la fine dei drami d'Euripide quasi ciò medesimo che sono que' monologhi pel loro cominciamento: un sintomo che l'azione dramatica ha perduto il principio del naturale svolgimento, nè più è in grado di presentare un soddisfacente nesso che insieme stringa il principio, il mezzo ed il fine. Se per lo spediente del prologo fa nota il poeta la situazione, dalla quale procede un appassionato affetto nel principale personaggio ed una lotta contro opposti conati, e' viene di poi ad introdurre vari implicamenti pe' quali questa lotta vie più

[1] Euripide, *Medea*, 56 e seg.
[2] Così nella *Medea*, nell' *Ippolito* e in altri drami.
[3] Se ne posson torre gli esempi dall' *Oreste*, dall' *Elena* e dall' *Elettra*.

s'accende, vie più s' intrica il giuoco delle passioni, sì che talvolta nell' appassionato operare dei personaggi non valga a trovare una via, che lo guidi ad una definita meta, sia questa o la decisiva vittoria d'una delle due parti, o all' incontro la riconciliazione e la pace dei contrastanti interessi. In tal caso, trasportata da un ordigno meccanico apparisce per l' aere una qualche divinità, che annunziando il volere del destino con la sua autorità ritorna lo stato legale e pacifico. Ma nel mettere in opera un cotale espediente, Euripide andò a grado a grado acquistando una maggior libertà; chè i suoi primi drami trovavano il loro compimento senza il *deus ex machina;* a questi tengon poi dietro alcune tragedie, in cui l' azione raggiunge tuttavia la sua meta per opera dei personaggi che vi partecipano, sì che la divinità non vi si appresenti che per isciogliere tutti i dubbi e dare agli animi una perfetta tranquillità; ma all' incontro verso il finire della sua vita poetica Euripide si fe lecito di dare il massimo peso al suo *deus ex machina,* di guisa che quei viluppi delle umane passioni che per ogni altro modo sarebbe stato impossibile di sciogliere ei pure non li scioglieva, ma recisamente tagliavali.[1] Al difetto che quindi procedeva d'interiore e spirituale soddisfacimento studia Euripide di riparare per esterni e sensibili espedienti, e siffattamente la divinità ne appresenta che in sul primo momento desti stupore e talvolta anche terrore, in tutta la pienezza del suo potere e circonfusa di luce, facendo a ciò servire eziandio qualche volta altre meravigliose apparizioni le quali produrre non si potevano senza certi artifici dell' ottica.[2]

[1] Ciò vale affatto per l'*Oreste.* Il *deus ex machina* trovasi inoltre nell' *Ippolito,* nell' *Ione,* nell' *Ifigenia in Tauride,* nelle *Supplici,* nell' *Andromaca,* nell' *Elena* , nell' *Elettra* e nelle *Baccanti.*

[2] Nell' *Elena*, dove i Dioscuri v. 1662, volgono ad Elena lontana la parola, come pure nell' *Ifigenia in Tauride*, v. 1446, senza dubbio vedevasi la nave co' fuggitivi sul mare. Nell' *Oreste* apparisce Elena che si libra nell' etere, v. 1631. Naturalmente questi erano quadri d' uno speciale artificio e in un loro

I mutamenti che Euripide si fece leciti nella tragedia, cambiarono essenzialmente anche l'ufficio del *coro*. Questi rispondeva veramente al suo ufficio quando si poneva in mezzo ad avversari, da *diversi pensieri* agitati, e che pure hanno o credono almeno d'aver la loro ragione nel diverso aspetto in cui risguardan le cose, ed infra di loro ponevasi come conciliatore, consigliere, o paciere; in tal caso gli *stasimi* serbano nel turbamento dell'azione un certo equilibrio, perchè innalzan la mente a idee superiori alle quali le potenze contendenti deggion pure sommettersi. Ma cotale ufficio solo in pochi drami adempie il coro d'Euripide,[1] conciossiachè, egli è poco atto a così nobile parte. Euripide invece ama fare del coro il confidente ed il complice del principale personaggio commosso dalla passione; egli i rei disegni ne ascolta, e si lascia stringer da un giuramento che non li farà palesi: il perchè anche quando avesse la volontà migliore non è più potente i tristi effetti a impedire.[2] Ridotto a tal condizione, raro è il caso che gli sia dato significarne pensieri grandi e efficaci da' quali potessero le appassionate azioni esser frenate; e 'l più delle volte le pause nelle quali cadono i suoi canti, riempie con le liriche narrazioni d'anteriori avvenimenti che per qualche rispetto attingano all'azione del drama. Questi canti corali d'Euripide quanto spesso non son tutti consacrati a descrivere la potenza dell'esercito greco che mosse ai danni di Troia e la terribile distruzione di lei! Nelle Fenicie, che han per subbietto la lotta combattuta a Tebe dai fratelli nemici, ne' canti del coro abbiamo enarrate tutte le

proprio modo illuminati, affinchè producessero l'effetto desiderato. Al che manifestamente serviva l'ἡμικύκλιον di cui dice Polluce, IV, 131, che per esso rappresentavansi gli obbietti lontani, gli eroi nuotanti pel mare e inalzati in sino a gli Dei.

[1] Più che altrove nella *Medea* dove gli stasimi, che o tutti o in parte nel solenne ritmo del tono dorico sono composti, ne significano principalmente la ragione dell'ira di Medea e dell'odio che nutre contro Giasone, e servono anche a mitigare la vendetta di lei spinta all'estremo.

[2] Così nell'*Ippolito*, v. 714.

tremende ed orribili istorie della casa di Cadmo. Il perchè questi stasimi potrebbero già quasi in quella classe di canti corali riporsi, di cui parla Aristotele, e che avean nome di *Embolima*, perciò che senza riferirsi al subbietto del drama, affatto arbitrariamente erano fra gli atti inseriti come un lirico e musicale intermezzo, a quel modo che oggi si riempiono queste pause con qual vuoi musica instrumentale. E a noi appunto è detto essere stati per la prima volta questi *Embolima* introdotti da Agatone, il contemporaneo e l' amico d'Euripide. [1]

Ma non per questo la tragedia di lui venne a perdere del suo lirico elemento; chè quanto è più tolto al coro, tanto più torna in podestà degli attori. Sono una parte considerevole delle tragedie d'Euripide i canti dei personaggi della scena e specialmente quelle lunghe arie o monodie, in cui un personaggio principale con più vivace commovimento la sua passione o i suoi affanni palesa. [2] Queste monodie sono una delle più splendide parti dei drami d' Euripide; il suo principale attore, quel Cefisofonte che fu sì intimamente col poeta congiunto, in esse faceva mostra di tutta la sua abilità; e poichè in esse sommamente importava la più vivace manifestazione dell' affetto, da certi esterni fatti destato, non avremo già qui ad aspettarci il vigore dello spirito che da' grandi pensamenti è nutrito. Che anzi questo genere di lirica specialmente andò in Euripide ognora più perdendo d' intrinseco, reale e vero valore, da che queste descrizioni di dolori, d'affanni e di disperazioni divenner quasi un vuoto giuoco di parole e di suoni, a cui le brevi proposizioni, il doman-

[1] Un latino e valente critico dell'arte, il tragico e letterato Accio, in un frammento conservatoci presso Nonio, pag. 178, ed. Mercer, così parla: *Euripides, qui choros temerius in fabulis.* — Ed un canto corale d'Euripide, v. 1301 dell'*Elena*, già anteriori critici opinarono che fosse preso da altra tragedia e quivi inserito, e certo egli è che alcune cose ivi contenute meglio si spiegherebbero se'l canto avesse nella sua origine appartenuto alla tragedia il *Protesilao*.

[2] Vedi cap. XXII.

dare e l'esclamare quasi a precipizio, tanto rapido n'è l'enunciato, e le frequenti ripetizioni e l'assonanza delle parole ed altri artificii posson ben dare un certo vezzo esteriore, ma riempierne l'intimo vuoto non mai. Questo molle e cascante tono di tali parti delle tragedie posteriori ben lo avvertì Aristofane, l'implacabile avversario d'Euripide, e ben più lo rese agli altri sensibile per via delle vivaci ed aggiustate sue parodie.[1]

Ed anche nella metrica forma, la negligenza e la leggerezza di questa lirica si appalesa, chè infatti, non ostanti certi artifici e quello specialissimo di accumulare le sillabe brevi, ella addiviene ogni dì più sregolata e negligente. I sistemi gliconici sono quelli, in cui Euripide, cominciando dall' anno 424 all' incirca (Olimp. LXXXIX), si fa più specialmente lecite certe libertà, per le quali la grazia speciale di questo bel metro sempre più degenera in una lussuriosa mollezza.[2]

Ed ora venendo a dir della lingua, ella non può nel dialogo d'Euripide essere stata molto diversa dal modo di favellare che allora fu in uso nelle adunanze del popolo o al cospetto dei tribunali. Il comico chiama Euripide poeta dalle orazioni forensi, mentre all'incontro sostiene esser mestieri nell' appresentarsi al pubblico di parlare in modo « euripidicamente grazioso. »[3] L'esattezza, la facilità e l'energica destrezza di questa favella fece allora la più grande impressione; Aristofane, al quale si fece rimprovero, perchè, nonostante la sua opposizione al poeta tragico, molto apprendesse da lui, concede ch'ei pur si vale della sua facilità di parlare, ma poi molto mordacemente soggiunge che men di lui attinge i suoi pensieri dalla vita quotidiana del

[1] Vedi Aristof., *Rane*, v. 1330 e seg.

[2] Che circa l' Olimp. LXXXIX e XC abbia avuto luogo un cambiamento nella trattazione di diversi metri, è avvertito in diversi luoghi da Gottofredo Hermann.

[3] *κομψευριπιδικῶς*, Cavalieri, 18.

mercato.[1] Aristotele osserva[2] che Euripide pel primo prendendo dal volgare uso della lingua la sua elocuzione, riuscì a conseguire una certa illusione poetica; chè i suoi ascoltatori in fatti non avevan mestieri di saltare in un mondo straniero e più sublime, ma in mezzo ad Atene si rimanevano e fra gli Ateniesi oratori e filosofi. È incontrastabile essere stato Euripide il primo che mostrò su la scena quanta sia la potenza d'un facile idioma, che nella bella struttura delle proposizioni e nella melodiosa cadenza di esse seco trascina l'uditore e stampa una profonda impressione nel pubblico; sì che egli stesso reagì in questo particolare su Sofocle. Ma egli, è del pari innegabile, si lasciò andare di soverchio a questa facilità della parola, e i suoi personaggi non son men loquaci che eloquenti; sì che spesse volte il lettore, sospeso nell'animo suo, sente desiderio di quel più vigoroso nutrimento di pensieri e di sentimenti, cui offre la lingua di Sofocle ben più finamente culta e più difficile, ma insieme ben più significativa. Ed Euripide tanto discende nella scelta delle elocuzioni alla vita volgare, che eziandio le parole di nobile significato prende talora in quel senso furbesco che la leggerezza della popolare favella avea loro attribuito.[3] È a dir finalmente, abbenchè questa sia cosa le cui ragioni debbono riserbarsi ad una istoria della *lingua*, già trovarsi in Euripide per manifesti segni di tanto in tanto smarrito il senso delle leggi fondamentali della lingua medesima, imperocchè nei passi lirici usa tali forme di parole e tali composizioni nel dialogo che all'analogia del greco idioma, a cui non mancano certa-

[1] *Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ*
τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ.

frammento negli Scolii all' *Apologia* di Platone, pag. 93, 8., *fram.* 397 presso Dindorf.

[2] *Retorica*, III, 2, 5.

[3] Così σεμνός appo lui vale nobile in mala parte, borioso. (*Medea*, 219. Raffr. Elmsley, *Ippolito*, 93, 1056). παλαιότης semplicità, e in mala parte scipitezza; *Elena*, 1056.

mente le sue profonde ragioni, disdicono, ed è appunto il primo greco scrittore, contro 'l quale si possa lanciar cotal biasimo.

Già in queste considerazioni su tutta la poesia euripidea abbiam fatto più volte cenno della differenza che corre fra i primi e' posteriori drami del poeta; nelle osservazioni che ora susseguono intorno ai singoli drami di lui ci studieremo di far meglio chiara questa differenza e con maggior cura determinarla.

Il drama d'Euripide, che *primo* in ordine al tempo sia a noi pervenuto, non è fatalmente tale che ci dia un'idea perfettamente adeguata dello stile che allora era proprio della tragedia d'Euripide. Quell'istesso documento [1] che ci fa noto l'anno della rappresentanzione dell'*Alcesti*, 438 av. C., Olimp. LXXXV, 2, ci dice ad un tempo essere stato questo drama l'ultimo fra quattro, e conseguentemente nel luogo d'un drama satirico, il compimento d' una trilogia tragica. Questa tale notizia, liberandoci da un buon numero di difficoltà, serve solo a metterci veramente in grado di giudicare di questo drama. E possiamo perciò stesso confessare sinceramente ch'esso, pieno come è di stranezze, con quel suo eroe Admeto, che lascia pe' suoi propri vantaggi morire la moglie, e poscia rinfaccia al padre di non aver fatto lo stesso per lui, con quell' Ercole bevitore che nella casa del lutto mangia e beve in mezzo a un muggito veramente inarmonico, e con quella scena finale, in cui Admeto, come affannato vedovo, ricusa per lungo tempo d'accogliere Alcesti, che ritolta alla morte gli è condotta come straniera, merita piuttosto il moderno nome di tragicomedia che non quello proprio di tragedia. Niun argomento che si tolga dalla robusta naturalezza dell' antica poesia, può cancellare ciò che v' ha di comico in queste situazioni. Aggiungi poi la brevità del drama al paragone degli altri dello istesso poeta, e la semplice orditura

[1] Una didascalia dell'*Alcesti*, e codice Vaticano, pubblicata dal Dindorf nell'ediz. di Oxford del 1834.

che due soli attori ricerca: [1] e tutto ti fa persuaso che questo drama vuol essere tenuto lungi dalla serie delle tragedie propriamente dette d'Euripide. Ma, quale esso è, corrisponde invece allo scopo di dare ad una serie di vere e proprie tragedie un compimento che ne rallegri e riposi l'animo dalla forte tensione de' tragici sentimenti.

La *Medea* invece, rappresentata nell'anno 431, primo dell'Olimp. LXXXVII, è incontrastabilmente un drama modello d'Euripide ed uno splendido e commovente quadro delle umane passioni. Euripide ardiva in questo drama, e certamente era allora novissimo ardimento, dipingerne la donna ripudiata e nel suo amore offesa in tutto il terrore a lei proprio; ed egli 'l fece con tal calore nel carattere della Medea, che 'l sentimento nostro si volge tutto alle parti della moglie adirata, sì che con espettazione incessante e avendola ognora in compassione, noi seguiamo il suo astuto disegno di guadagnare fingendo il tempo e le circostanze per distruggere ciò che v'ha di più caro per l'infido Giasone; e l'uccisione istessa dei figli concepiamo allora come un atto necessario in quelle tali contingenze, abbenchè inorriditi aspettiamo cotale svolgimento. Che Medea abbia in ira il suo sposo e tutti coloro che le han tolto l'amore di lui, non è ancora nulla di grande; ma sì l'indomabile forza di questo sentimento e la risolutezza con cui tutto ad esso sottomette, contro il suo proprio cuore infuriando, ciò è che la fa grande e tragica veramente. La scena, in cui ci si rappresenta l'animo di Medea combattuto fra' suoi disegni di vendetta e l'amore pe'nati di lei, rimarrà ognora una delle scene più commoventi e pietose che siano state mai in sul teatro rappresentate; e per questo drama è giusto giudizio quello d'Aristotele, che cioè Euripide, se

[1] Alcesti che strappata al mondo degl'Inferi, fa alla vita ritorno, rappresentavasi da una comparsa come muta persona; la parte d'Eumelo è un così detto *parachoregema*. Vedi più sopra, pag. 138, n. 1.

anche non dispone nel miglior modo possibile tutte le parti, egli è pure di tutti i poeti il più tragico. [1] È detto che a fondamento della sua *Medea* egli usasse del drama d'un tragico anteriore o contemporaneo, Neofrone di Sicione, sommettendolo però ad una redazione nuova, si che ad ogni modo questa nuova recensione era come un nuovo lavoro. Bene è credibile quello che narrasi, che cioè sia stato Euripide il primo che ne rappresentasse Medea ucciditrice de'figli suoi, da che la tradizione di Corinto attribuiva ai Corinzi l'uccisione di essi; ma certamente ciò non avvenne perchè i Corinzi lo avesser corrotto a fine di purgarsi di tanto enorme misfatto, ma sol perchè di questa guisa ritraeva la favola la sua vera tragica significazione.

L'*Ippolito incoronato* [2] rappresentato nell' anno 428, quarto dell' Olimp. LXXXVII è con la *Medea* molto affine, ma è pur molto ad essa inferiore in rispetto all'unità del disegno ed all'armonico effetto. L'indomabile amore concepito da Fedra pel suo proprio figliastro, e che poi rigettato trasformasi nella brama d'involger lui stesso nella sua propria ruina, è una passione per natura simílissima a quella di Medea. Queste donne amorose e pure nel loro amore terribili erano nuovo fenomeno per l'attica scena, e dettero scandalo a più d'uno di quelli che combattevano per gli antichi costumi. Aristofane almeno fa più volte le viste di credere che 'l costume delle donne ateniesi da queste teatrali rappresentazioni sia stato guasto. Ma la passione di Fedra non è affatto, come quella di Medea, il subbietto principale di tutta la tragedia; il primo e principale personaggio rimane sempre il puro e virginale giovane Ippolito, compagno ed amico alla casta Ar-

[1] *Poetica*, cap. XIII.

[2] Bisogna distinguere questo drama da un altro e anteriore, l'*Ippolito che si vela καλυπτόμενος:* » raffr. Eurip. *fragm.*, ed. Wagner, pag. 220, 221; e Welcker, *Le tragedie greche*, pag. 739; ma poi sotto mutata e migliorata forma ricomparve nell' *Ippolito incoronato*.

temide e, secondo Euripide, settatore eziandio della ascetica dottrina degli orfici; [1] chè egli straordinariamente si piacque di trasportare alle epoche lontane i costumi del presente: la ruina di questo giovine per lo sdegno d'Afrodite da lui dispregiata è dunque 'l subbietto e l' azione propria del drama, mentre l'amore di Fedra non è, in rispetto all'azione, che 'l mezzo, onde la Dea nimica ad Ippolito è messa in movimento. Nè vi sarà chi ci nieghi che un tale disegno, che pone a fondamento l' odio egoistico e crudele d' una divinità, non può minimamente appagarne, abbenchè grandissime siano le bellezze che 'l drama dispiega specialmente nella pittura della passione di Fedra.

Sebbene d' alquanto posteriore [2] anche l'*Ecuba* s' unisce a questa serie di tragedie, in cui è celebrato un passionato affetto o un *pathos* nel senso greco della parola e con tutta la la forza e la potenza possibile. Caddero su questo drama molteplici biasimi, come se gli mancasse l' unità dell' azione, al certo molto più importante pel drama che non l' unità di tempo e di luogo. Ne par tuttavia che tali rimproveri non fossero a buona ragione; chè in vero basta sol tener ferma per tutto 'l drama nel suo proprio centro la principale persona, Ecuba, e a lei riportare tuttociò che in esso si passa per mettere nell' azione apparentemente disparata la conveniente armonia. [3] Ecuba, la regina e la madre profondamente dal destino umiliata, fin dal principio del drama è a un nuovo dolore sommessa, quando le si reca l' annunzio, essere degli Achei desiderio che Polissena sua figlia sia immolata sul tumulo d' Achille. La figlia è strappata allora al materno seno, e solamente la generosa rassegnazione e la splendida

[1] Vedi Cap. XVI.

[2] Aristofane deride questo drama al v. 1157 delle *Nubi*, e così nell'anno 423, Olimp. LXXXI, 1, il passo del v. 649 pare debba riferirsi alle disgrazie spartane di Pilo (425).

[3] Raffr. Sommer *De Euripidis Hecuba*, comm. III, pag. 5 e segue: Rudolstadt, 1840.

risolutezza con la quale la figlia va incontro alla morte, mitiga d'alquanto il dolore che noi pure sentiamo con quella madre; ma appunto quella medesima ancella che dee recarne l'acqua del mare pel funebre bagno di Polissena ne porta dinanzi il cadavere di Polidoro, unica speranza della sua vecchiezza, che dall'onde era stato rigettato sul lido. Il rivolgimento o la *peripezia* a questo punto in ciò sta, che nell'abisso precipitata della sventura, non più lascia libero il corso a gl'infruttuosi lamenti; che anzi molto meno si lagna di quest'ultimo e più grave dolore; ma *essa*, la prigioniera d'ogni appoggio privata, la vecchia e debile donna, con quello spirito vigoroso che sa fissarsi in ciò che la circonda (imperocchè presso Euripide Ecuba è sempre una donna di straordinaria arditezza e di liberi spiriti)[1] trova mezzo di vendicarsi e terribilmente del suo nemico sleale e crudele, il trace Polimestore. E mettendo a profitto con molta femminile astuzia e prudenza sì le deboli come le buone qualità d'Agamennone, non pure fa che 'l barbaro cada nella ruina a lui preparata, ma sì ancora che la sua azione apparisca legale al giudicio del condottiero dell'esercito greco.

Ma abbastanza sollecitamente, sembra che Euripide abbia esaurito il numero degli argomenti che meglio alla sua poesia s'adattavano; imperciocchè nessuno de' suoi drami posteriori ne dipinge una così violenta passione o cotale vincitrice potenza quale la gelosia di Medea e 'l desio della vendetta di Ecuba; e così pure tutto 'l suo genere poetico non sembra che mai raggiungesse la virtù di Sofocle nell'adoperare i miti alla rappresentazione de' caratteri e degl' intendimenti morali. Al difetto d'interesse, che Euripide non sapeva

[1] Ella è anche in qualche parte uno *spirito forte*: nell'*Ecuba* al v. 794, ella dice « che leggi e costumanze (νόμος) governan gli Dei, poichè, secondo è volgare costume, noi crediam negli Dei; » nelle *Troadi*, v. 893, indirizza a Giove una preghiera: « chiunque egli sia nella sua imperscrutabilità, o *la necessità della natura* o *lo spirito dell'uomo*; e a buon diritto Menelao le risponde ch'ella ha fatto una nuova preghiera agli Dei. »

promuovere per via di forti passioni, tentò riparare con maggior copia d'avvenimenti in su la scena e con un maggior intreccio dell'azione. I meravigliosi eventi ei si studia che tengano sospesa l'attenzione; e il giuoco dei casi, che s'attraversano d'improvviso, debbe per esso tenere il luogo del naturale svolgersi d'un gran destino. I drami di questo periodo abbondano più specialmente d'allusioni a gli avvenimenti del tempo ed alle condizioni dei partiti, che si formavano fra gli stati greci, riguarda però in molte guise, sì che pur sempre servissero ad adulare la vanità patriottica degli Ateniesi; ma in ciò scorgi tuttavia manifestamente, che 'l poeta non concepisce già come Eschilo gli avvenimenti mitici in un nesso reale con gl'istorici, per modo che il mito sia fondamento e predizione dei destini del tempo presente, ma solo studia d'afferrare avidamente l'occasione d'andare a genio agli Ateniesi, ora glorificando i loro eroi nazionali, ed ora facendo ingiuria a quelli de'loro nemici.

E dove di questi politici intendimenti non si tenga conto, impossibile è affatto che ne appaghino gli *Eraclidi.* In questo drama è narrato, come gli Eraclidi poveri e perseguitati fuggitivi trovassero protezione in Atene, e poscia pel valore de'loro propri eroi e di quelli d'Atene conseguissero la vittoria sopra Euristeo, che ai loro danni inseguivali; ma tutto ciò è svolto con tale particolareggiata accuratezza che la diresti un'istoria prammatica, dalla quale però non si desta un vivo tragico interessamento. L'episodio in cui Macaria con meraviglioso coraggio si offre vittima volontaria alla morte, è ben atto a sollevare d'alquanto la fiacchezza del drama; ma è pur vero che troppo spesso ha fatto Euripide ricorso a questa commovente immagine d'una nobile ed amabile vergine che o spontanea o almeno per propria deliberazione s'offre volontaria vittima d'espiazione. [1] In questo drama è

[1] *Polissena, Macaria, Ifigenia in Aulide.*

manifesto che 'l tutto sta nelle politiche allusioni; chè infatti v'è celebrata la generosità d' Atene verso gli Eraclidi per poi mostrarne ingrati i discendenti, cioè i Dori del Poloponneso che tanta guerra muovono a' danni d' Atene; e l' oracolo che Euristeo annuncia in su la fine, che cioè 'l suo cadavere proteggerebbe il paese dell' Attica contro i discendenti degli Eraclidi, quand' eglino armati invadessero Atene, dovè manifestamente avvalorare nella parte meno illuminata del popolo la fiducia per questa guerra. Probabilmente questo drama fu rappresentato nell'anno 421, Olimp. LXXXIX, 3, allora quando gli Argivi si trovavano a capo d' una confederazione peloponnesiaca, e tutto ne induceva a credere ch'eglino con gli Spartani e i Beoti verrebbero ad oste contro Atene.[1]

Molto affini agli Eraclidi sono le *Supplici* (Ἱκέτιδες); chè anche qui ci si rappresenta una grande azione di stato e come affatto istorica, e con molta pompa di parlate e di patriottici racconti. Ne è 'l subbietto generale la sepoltura degli eroi argivi dinanzi a Tebe caduti, cui i Tebani ricusano, ma che Teseo consegue. Pare molto probabile che in ciò Euripide si proponesse di mira la contesa di quei d'Atene co' Beoti dopo la battaglia di Delio, av. C. 424 (Olimp. LXXXIX, 2), quando questi ultimi non volevano consegnare i morti, perchè fosse dato loro l' onor della tomba. La lega che Euripide fa con gli Ateniesi conchiudere per tutti i suoi discendenti al duce argivo in su la fine del drama, senza dubbio riportasi a quella che di fatto aveva Argo conchiusa con Atene in quel tempo, nell' anno quarto cioè dell' Olimp. LXXXIX, av. C. 421. Ma altre speciali bellezze ha per vero dire questo drama e principalmente nei canti del coro, composto delle madri dei sette eroi e delle loro ancelle, alle quali s' aggiungono poi anche sette fanciulli figli ai caduti. Il luogo scelto nel santuario di Demeter ad Eleusi, di cui le sette madri, come supplichevoli,

[1] Ma raffronta: *De tempore quo Heraclidas composuisse Euripides videatur, scrips.* Firnhaber, Wiesbaden, 1846, P. 18 e seg.

circondan l'altare, formava lo sfondo maestoso di questo quadro; i cadaveri bruciati su la scena, le urne contenenti le ossa degli estinti e apportate da quei sette fanciulli, sono scene che producono il più grande effetto all'occhio dello spettatore, mentre poi Evadne, che nella estasi dell'entusiasmo si slancia spontanea sul rogo di Capaneo suo consorte, dovea destare nel pubblico la sorpresa e 'l terrore più grande; sì che possiamo ben dire che Euripide in questo drama usò di tutto quello che servisse a fare della tragedia una rappresentazione e splendida e piena d'effetto.

Di gran bellezza è il drama d'Euripide l'*Ione*, ma ha pure difetti di questo medesimo genere di cui ora facemmo discorso. Imperocchè non domina in quella poesia nè uno splendido carattere nè una potente passione; ma tutto l'operare dei personaggi da ciò ch'essi reputano il loro vantaggio discende, e tutto l'interesse deriva dall'ingegnosa disposizione della favola che sì lungamente tiene sospesa co' suoi intrecci l'espettazione e tanto mirabilmente ne inganna quanto nel suo ultimo esito riesce a lusingare le patriottiche brame degli Ateniesi. Al reggimento d'Atene Apollo avrebbe volentieri innalzato Ione, ch'egli avea generato in Creusa figlia d'Eretteo, abbenchè la sua paternità non confessi, e quindi per via d'un oracolo ambiguo abbia indotto Suto, il consorte di Creusa, a credere suo figlio Ione, e generato prima del matrimonio. Ma la violenta passione di Creusa impedisce il buon successo del disegno, ch'ella vuole uccidere di veleno l'illegittimo figlio del suo marito, che voleva intrudersi nell'antico regno degli Erettidi; il perchè Ione, campato dagli Dei a quel pericolo, è condotto fino ad attentare una sanguinosa vendetta del conato omicida; e allora colei che avea tenuto in custodia la giovinezza di Ione ne si fa innanzi co' segnali riconoscitivi della discendenza di lui, sì che Ione nella sua nemica abbraccia la propria madre diletta, e quell'onest'uomo di Suto, che gli uomini e gli Dei la-

sciano nel suo errore, di buona fede conduce lo straniero rampollo nella casa e nel regno suoi come figlio ed erede. Che il tutto miri a conservare intatto e illibato l'orgoglio degli Ateniesi, la loro autoctonia, e la pura discendeza de' loro antichi padri e nazionali re, nati dalla Terra, di per sè si fa manifesto; chè il primo padre degli Ioni regnatori dell' Attica non doveva già essere il figlio d' uno straniero immigratovi e d' un Acheo condottiero, quale reputavasi Suto, ma bensì appartenere alla pura ed originaria stirpe attica degli Erettidi.

† Nell' *Ercole furente* son molti e ben determinati indicii dell' età in cui lo dettava il poeta, quando cioè cominciavano a farglisi gli anni più gravi, e così probabilmente dopo l' anno 422 a. C. o terzo dell' Olimp. LXXXIX.[1] Anche questo drama è disposto per modo che producesse effetti meravigliosi, e 'n esso v' han delle scene, quali l' apparizione di Lissa e per l' ordigno d' un ecchiclema la rappresentazione d' Ercole, che legato si risveglia dalla sua furia, le quali certamente dovevano in su la scena destare la più forte impressione; gli manca però affatto quell' interiore sodisfacimento, che solo è capace d' offerire un pensiero che regga e domini tutto il drama. Dar la ragione perchè abbia il poeta in un solo drama riunite due azioni in fra loro affatto diverse, la liberazione cioè dei figliuoli d' Ercole dalla persecuzione di Lico, sitibondo di sangue, e la loro uccisione per mano del furente padre, sarà invero difficile impresa, se pure l' intendimento d' Euripide quello non fu di colpire l' ascoltatore con ciò che affatto eragli inaspettato, saltando così e d' un subito ad un evento contrario a quello che si potea prevedere. Credesi infatti che Ercole e la sua stirpe abbiano omai superato tutti i loro travagli, quando improvvisa appare la Dea della

[1] Nel canto corale, v. 639 seg., *ἁ νεότας μοι φίλον* e principalmente nelle parole: *ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν*. Raffr. con ciò il fram. 15 del *Cresfonte* presso il Matthiä e 9 presso 'l Wagner.

demenza per dar loro nuove e peggiori disgrazie, preparando la ruina dei figli per la mano di colui che or ora li ha campati da morte; nè v' ha di ciò intelligibil ragione se non questa sola, che cioè Era non voglia per anco dar pace all' eroe, felicemente vittorioso dei travagli impostigli fino allora.

Noi abbiamo qui dato luogo a questi due ultimi drami, non per alcuna ragione esteriore, ma sì per l' interna affinità che insieme li lega. Altri drami, di cui può il tempo più accertatamente fissarsi, ne mostrano qual forma prendesse la tragedia d'Euripide, partendo dall'anno 420 (Olimp. XC): ch'ella ognora più si sforza di rappresentarne l'inquieto e 'l confuso operare delle umane passioni, in cui or questo ed or quello con mirabile vicenda l' altro avanza così, che se i disegni del malvagio non riescono a bene, debba anche il giusto sopportare travagli e sciagure, e senza che v' abbia una più profonda ragione manifesta nella quale tutte queste varie sorti dell' individuo il loro fondamento ritrovino.

Ciò vale affatto per l' *Andromaca*, in cui in su le prime l' infelice sposa di Ettore ora schiava di Neoptolemo nel più duro modo è travagliata dalla consorte di lui, la gelosa e crudele Ermione, non che dal suo padre, lo spartano Menelao, mentre poi all' apparire di Peleo ella di tanti affanni è liberata, costretto Menelao ad allontanarsi, ed Ermione messa in disperata angoscia; ma a questo punto si fa innanzi Oreste che seco toglie Ermione già prima promessagli in isposa, meditando contro Neoptolemo, il consorte di lei, malvagi disegni; nè già guari tarda a giungere la novella che Neoptolemo trovò in Delfo la morte per gl'intrighi d'Oreste: e Tetide, che allora comparisce come il *deus ex machina*, può farne derivare una consolazione ed un tranquillamento non già pel presente ma sì in futuro, annunziando il reggimento della Molossia per la stirpe d'Andromaca, ed a Peleo durevole eterna vita fra le divinità del mare. Se qui noi dovessimo ricercare il tema generale di tutto il drama, esso diremmo che è il male, che per mille guise

può fare una cattiva donna, sia direttamente, sia indirettamente ad una famiglia. Ed anche in questa tragedia le contingenze politiche hanno gran parte: imperciocchè quanti in questo drama mostrano malvagi pensieri, tutti sono Peloponnesii e più specialmente Spartani; e facilmente si vede con quanto piacere afferri Euripide questa occasione per mettere in aperto tutto ciò ch' ei sente in cuore contro i duri ed astuti uomini e contro le sfrenate donne di Sparta. I rimproveri poi ch' ei fa agli Spartani e di mala fede e di dubbia condotta,[1] pare che principalmente si riferiscano alle pratiche che si passarono nell'anno 420, quarto dell'Olimp. LXXXIX;[2] dal che sembra che 'l drama fosse rappresentato mentre correva l' Olimpiade XC.

Le *Troadi*, che con certezza sappiamo essere state rappresentate nell'anno 415, primo dell' Olimp. XCI,[3] tali quali esse sono debbon sembrarci il drama d'Euripide men regolare che a noi sia giunto; imperocchè elleno non sono più che un quadro dei terrori che invadono una città conquistata e degli orrori che prepotenti vincitori commettono: mentre per molti rispetti ci si fa pur vedere quanto i vincitori siano più infelici dei vinti. La distribuzione delle donne troiane fra gli Achei, Cassandra la profetica vergine scelta concubina ad Agamennone, mentre le è nota la rovina di lui, Polissena destinata alla morte qual vittima su la tomba d' Achille, Astianatte strappato agli amplessi materni per essere precipitato giù dai merli della città, e poi la strana contesa fra Ecuba ed Elena al cospetto di

[1] Vedi v. 445 e seg. principalmente λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσσῃ, φρονοῦντες δ' ἄλλα.

[2] Nelle quali Alcibiade aveva indotti co' suoi intrighi gli ambasciatori spartani a proporre al popolo cose diverse da quelle che dovevano e volevano, inganno allora non penetrato da alcuno. Tucidide, lib. V. 45.

[3] Con due altri drami l'*Alessandro* e 'l *Palamede*, tolti essi pure dalla guerra troiana e che nell'ordine cronologico si collegano, poichè l' *Alessandro* si riferiva al ritrovamento di Paride prima della guerra troiana, e 'l *Palamede* a' primi tempi di essa, ma non che perciò formassero una *trilogia quale Eschilo l'intendeva.*

Menelao che mentre fa mostra di voler chiedere severo conto di tanti mali alla loro autrice, egli è pur manifesto che altrimenti pensa in cuor suo, ma anzi la seducente donna vuol ricondurre alla patria; e infine lo spettacolo della città che va a fuoco e fiamma, altro per vero non sono che isolati quadri pieni d'interiore significato, che l'un dopo l'altro son dispiegati e proposti alla riflessiva considerazione dello spettatore. Ben più è notevole che in questo drama il prologo avanzi il drama istesso, il vero fine di tutte queste cose in sè racchiudendo; chè infatti gli Dei Atena e Poseidone decidono in esso di far pagar cara agli Achei la pena di tutti i loro misfatti per mezzo d'una tempesta che nel loro ritorno gl'incolga. E l'adempimento di questa scambievole intelligenza uopo è veramente che noi aggiungiamo col pensiero, se vogliamo conseguire, secondo gl'intendimenti del poeta, una conclusione soddisfacente. Ci sentiremmo anzi costretti a supporre (e un luogo della *Poetica* d'Aristotele darebbe al nostro supposto un qualche appiglio) [1] che l'epilogo del drama sia andato perduto, in cui comparisse come il *deus ex machina* una qualche divinità, o Poseidone od Atena, a descriverne come di fatto accadesse in quel punto l'eccidio della flotta; se pure un'ottica prospettiva, quale già dimostrammo avere avuto luogo in vari drami, non potè appresentarne in lontananza il mare infuriato e naufragante la flotta, contrapponendo così all'incendiata Troia un altro quadro, in cui solamente trovassero la loro conclusione i pensieri svolti nel drama, e le morali esigenze ivi toccate venissero soddisfatte.

A questo drama facciamo immediatamente seguitare l'*Elettra*, che è manifesto doversi collocare nel tempo della

[1] Arist. *Poet.*, XV. φανερὸν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μή, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν; non può pensarsi all'Iliade epica: e qual altra trilogia euripidea poteva aver nome d'*Iliade*, tranne quella di cui è detto nella precedente nota?

spedizione di Sicilia. [1] Qui più che in tutte le altre sue opere si sforza Euripide a porre entro il cerchio della giornaliera vita volgare le grandi mitiche azioni. Egli usa d'una invenzione, a dir vero, non improbabile, che cioè Egisto abbia dato Elettra in isposa ad un semplice agricoltore, affinchè i figli di lei non avessero una qualche volta, fatti poderosi e prevalenti, ad arrecargli pericolo. Dal che vennegli facoltà d'intessere una serie di scene domestiche fra' membri d'una famiglia limitata e bisognosa. Nelle occupazioni proprie di quella vita si strugge la figlia regale, non tanto per vera necessità, quanto per dispetto che ella sente de' mali trattamenti della sua propria madre; ella fa la buona massaia, or quando sgrida il marito d'avere invitato troppo nobili ospiti alla loro capanna, ed ora ch'ei vada a fornirsi almanco di cibo da un vecchio amico, poichè nulla può ottenersi dalla casa paterna; e molte altre simili cose. L'uccisione d'Egisto e di Clitennestra, sembra poi ad Euripide l'effetto d'uno smodato desio di vendetta, sì che il fratello e la sorella amaramente se ne pentono non appena l'han perpetrata, e i Dioscuri che s'appresentano quali *dii ex machina* la rimproverano come poco sapiente opera del sapiente dio Apollo.

Nella scena finale dell'*Elettra* [2] Euripide accenna un cambiamento nel mito d'Elena che svolse un poco più tardi in un drama speciale, il quale ha per titolo *Elena.* [3] L'Elena

[1] Il luogo, v. 1353, in cui i Dioscuri si propongono di proteggere le navi nel mare siculo, apertamente risguarda le flotte che d'Atene andavano in Sicilia.

[2] Verso 1290.

[3] L'*Elena* è stata rappresentata insieme con l'*Andromeda* (Scolii Ravennati alle *Tesmofore* di Aristofane, 1012); ma l'*Andromeda* 8 anni prima delle *Rane* d'Aristofane (Scol. alle *Rane*, 53), le quali furon rappresentate l'anno 405 a. C., terzo dell'Olimp. XCIII. L'*Andromeda* è parodiata nelle *Tesmoforiazuse* come un drama nell'anno precedente (Ol. XCII, 1, 411) rappresentato, e in diversi luoghi di esse Aristofane motteggia anche l'*Elena*. Il perchè la non può essere stata rappresentata che l'anno 412 av. C., Ol. XCI, 4; e con questo concorda anche la lunga tirata contro gl'indovini, v. 744 e seg.; causata probabilmente dalla mala riuscita della spedizione di Sicilia, a cui (secondo Tucidide ed Aristotele) gl'indovini massimamente avevano spinto il popolo d'Atene.

tante volte maltrattata dal poeta, addiviene ora tutt'ad un tratto la sposa fedele, il modello della virtù femminile, un ente infine nobile molto e morale. E ciò egli consegue rinnovellando un'idea promulgata già da Stesicoro,[1] che cioè i Troiani e gli Achei abbiano veramente combattuto per un fantasma di Elena, abbenchè poi a sua posta questa medesima idea secondo i suoi fini trasformi. Nè già è a credere che Euripide abbia preso sul serio cotale idea, nè che abbia creduto esser questa la genuina e vera forma della tradizione; ch'ei sol l'adopera a gl'intendimenti della sua tragedia, e ben presto, come appar dallo Oreste, fa ritorno a quel modo di trattare l'Elena che più facile e più comodo gli era, come cioè donna malvagia e che abbandonò il suo marito. La tragedia *Elena* versa tutta quanta su la liberazione di questa eroina dall'Egitto, il cui giovine reggitore vorrebbe violentarla a farglisi sposa; ma ella nell'impresa riesce pe'suoi propri e prudenti consigli, a'quali Menelao non presta che i mezzi d'adempimento. Il paese e 'l popolo d'Egitto, che a ver dire nella più parte dei drami euripidei è molto grecizzato, formano il fondo, che in vero desta vivo interesse, dalla rappresentazione; e la Teonoe, la profetica vergine conoscitrice del destino, tanto pura nel sacerdozio quanto è umanamente sensibile, che, sorella al re, veglia come proteggitrice dea su' disegni del marito, è certamente un'invenzione del poeta piena di bellezza e splendore.

Il mito di Elena così svolto da Euripide in questo drama non ci sarà chi ci nieghi non rassomigli all'azione dell'*Ifigenia in Tauride*, se non che in quest'ultimo il poeta antico non si vale del motivo dell'amore per ciò che Toante è già abbastanza dalla sua religione sospinto a non lasciare isfuggire la sacerdotessa della Taurica Artemide, e gli stranieri destinati sue vittime.[2] Anche per alcune ragioni che

[1] Di ciò vedi Cap. XIV.

[2] A più chiara intelligenza reputiamo opportuno notare qui a'lettori italiani, che 'l nostro Autore allude alla tragedia del Goethe sullo stesso subietto in

nella forma metrica de' canti del coro consistono, l' *Ifigenia taurica* dovrà intorno a questo medesimo tempo (cioè verso l' Olimp. XCII) essere collocata.[*] Gli sforzi del poeta sono specialmente in questo drama rivolti e ad una disposizione artistica dell' azione e a guidarne ad un riconoscimento altrettanto meraviglioso quanto è naturale ad un tempo d' Ifigenia e del suo fratello Oreste, non che ad un progetto di fuga la cui esecuzione è solamente possibile nelle contingenze date e che tutte le difficoltà e tutti i perigli ben calcola. Ma 'l drama ha ancora altre bellezze e quali di rado incontri in Euripide, dalla nobile condotta e dal morale valore di tutti i caratteri. Ifigenia ti si mostra infatti un ente puro e verginale che a gl' istessi barbari impone venerazione: l' amor della patria e la convinzione d' adempiere la volontà degli Dei sono le sole ragioni che la sospingono alla fuga, e quindi, secondo le idee dei Greci, scusano affatto l'inganno a cui ha preso il buon Toante. Qui poi il poeta ha avuto eziandio la cura di non guastarci tanto nobile immagine con l' aggiunta spiacevole della sacerdotessa sacrificatrice delle umane vittime, ch' ella non deve che consacrarle aspergendole dinanzi al tempio, laddove altri nel tempio le uccidono:[1] il destino poi così ha fatto che insino allora niuno dei Greci approdasse qual vittima a questo lido;[2] ma, lei fuggita, il rito del vero sacrificio si muta in una rappresentazione simbolica,[3] in cui l' ellenica umanità celebra un trionfo sul religioso fanatismo dei popoli barbari. Anco più interessante e patetica è la scambievole unione d' Oreste e di Pilade, da che in questo più che in ogn' altro drama l' amicizia è celebrata; la scena, in cui i due amici contendono

eui Toante s' oppoue alla partenza d' Ifigenia non solo per religioso motivo, ma ai anche per l'amore che sente per essa; e queato è nuovo motivo dall'Aulore tedesco introdotto nella tradizione. (*I traduttori.*)

[1] Verso 610 e aeg.

[2] Verso 250 e seg.: ma contro queati alanno i verai 337-340. Raffr. al v. 250 l' iulerprelazione di Hermann.

[3] Ver. 1427 e aeg.

qual de' due debba rimaner vittima e morire, e quale ritornarsene salvo alla patria, ti commuove dal fondo del cuore senza che il poeta siasi però studiato a far versare le lacrime ai suoi spettatori. Egli è vero che secondo il sentimento nostro Pilade cede troppo presto all' istanze dell' amico, sì perchè le ragioni d'Oreste lo convincono veramente, e sì perchè egli, più fedele adoratore d'Apollo Delfico, serba ancora speranza, che gli oracoli di quel Dio li salveranno amendue; ma noi anche in cotali cose richiediamo quell' entusiasmo morale, che segue una sola idea, e pel quale non si dà luogo a fare pensiero diverso da quello di salvare l' amico, laddove gli animi della antichità di tempra più salda e di natura più forte non tanto facilmente si lasciano smuovere dal morale equilibrio, e pieni dell' affetto dell' amicizia tengono gli occhi pur sempre aperti agli altri doveri e agli altri beni della vita.

Con l'*Ifigenia Taurica* fa un curioso contrasto l'*Oreste* d'Euripide rappresentato nell' anno quarto dell' Olimpiade XCII, 408 a. C., e così non molto lontano di tempo dal drama sunnominato. Gli antichi grammatici notano che questo drama produsse un grande effetto in su la scena, ma che in rispetto ai caratteri egli val meno di tutte le altre tragedie dell' autore; imperocchè, tranne Pilade, tutti i personaggi sono uomini cattivi,[1] e la catastrofe poi cade nel ridicolo. Sembra che Euripide si proponesse veramente di rappresentare un confuso rimescolamento d' egoistiche passioni donde poi non volle aprirsi veruna uscita. Oreste, secondo la sentenza d'un tribunale argivo, deve pagar con la morte la pena del matricidio, e dal vile egoismo di Menelao, in cui avea poste le sue speranze, è lasciato in preda al suo fato; venuto in gran furore, vuole, innanzi di morire, prender vendetta della causa prima di tutti i suoi affanni, cioè d' Elena, che per tema degli Argivi

[1] Anche in ciò hanno gli antichi avvertita una qualche allusione, ritrovando nel carattere di Menelao una relazione con la vacillante e mal ferma condotta di Sparta: v. a' versi 371, 772, 903.

si tiene in casa nascosa; quand' ella poi per sovrannaturale modo disparisce nell'etere, minaccia dar morte alla sua figlia Ermione, se Menelao non gli perdoni e nol campi; ma in questa apparisce Apollo che gl' impone di tòrre in isposa quella medesima vergine contro la cui cervice ha vibrato il brando, promettendogli salvamento dalle imprecazioni del matricidio. Così dal lato esteriore il nodo è sciolto o piuttosto tagliato, senza però che v' abbia un conato od un indicio dello scioglimento dell' intreccio interiore, dei morali quesiti che la tragedia propone, o altrimenti una purificazione delle passioni per loro stesse, qual era la meta della tragedia nel vero senso della parola. E a ciò apertamente contradicendo un drama cotale, non lascia altra impressione che d' una disperata confusione dei conati e delle contingenze dell' umana vita.

Non di molto posteriori son le *Fenicie*, secondo accertata testimonianza, uno degli ultimi drami da Euripide rappresentati in Atene, [1] ma per il suo valore non certamente uno degl' ultimi. Chè in generale dovremmo ben sottilmente aguzzare gli sguardi per discoprire nei novissimi drami d' Euripide le vestigia della debolezza senile la quale diresti che appena abbia tocchi i poeti della antichità. Di grandi bellezze risplendono le *Fenicie*: così la magnifica scena che sta sul principio, quando Antigone col suo vecchio servo dalla torre del palagio tien fiso lo sguardo sull' esercito de' sette eroi; così la condotta di Polinice in Tebe nemica: e a queste aggiungere si potrebbe anche l'episodio di Meneceo, se in tutto non fosse una ripetizione delle scene degli *Eraclidi* che risguardano Macaria; e veramente così spesso usò Euripide dello spediente dei sacrificii volontari, da non poterne anche qui ottenere un forte commovimento. Ma a malgrado di tutte queste singole bellezze, a malgrado del copioso subbietto che oltre la ruina dei nemici fratelli comprende

[1] Scolii alle *Rane* d' Aristofane, v. 53.

eziandio e il discacciamento d' Edipo e la duplice eroica deliberazione d' Antigone di compiere verso l' estinto fratello i funebri riti, non che d' accompagnare lo sbandito e cieco padre;[1] qui pure l'unità interna e l'effetto armonico vengon meno, come quella che solo discende da una idea nell'intimo dell'animo germogliata e poi maturata nel calore del sentimento.

Tre soli furono i drami, e due di questi pervennero insino a noi, che il più giovine Euripide, figlio o più probabilmente nipote al tragico illustre, rappresentò dopo morto lo zio come drami novelli nelle grandi Dionisie: e questi sono l' *Ifigenia in Aulide*, l' *Alcmeone*, oggi perduto,[2] e le *Baccanti*. Euripide istesso, a quanto possiamo scorgerne, non diè a questi drami le ultime cure come alle *Baccanti:* nè già perchè fossero immediatamente rappresentate in Atene, ma sì in Macedonia. Chè negli ultimi anni della sua vita, quando già il popolo Ateniese gravemente gemeva sotto 'l peso della guerra peloponnesiaca, dimorò Euripide presso il macedone dominatore Archelao, il quale fu reggitore, se non moralmente nobile certamente politico, di quella contrada, e accuratamente studioso d' incivilirla, per il qual fine aveva accolto nella sua corte un bel cerchio di poeti e di musici greci. Che poi Euripide abbia qui incontrato la morte e avuto gli onori della tomba, è la più volgare tradizione dell'antichità. Dominava nella Macedonia il culto di Bacco e specialmente nella Pieria presso l' Olimpo là dove più tardi Olimpia, la madre d' Alessandro, andò trascorrendo con le Mimalloni e le Clodoni;[3] ed ivi forse Archelao celebrò feste a Bacco con dramatici giuochi, ne' quali[4] furono per la prima volta le

[1] Qui però non si vede chiaro come Antigone potesse compiere l' una e l' altra cosa nel medesimo tempo.

[2] Cioè l' Ἀλκμαίων διὰ Κορίντου, poichè l' Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος era stata da Euripide rappresentatata insieme con l'*Alcesti*.

[3] Nomi dati in Macedonia alle Baccanti *(I traduttori)*.

[4] Così pure a Dione nella Pieria, fe celebrare sceniche gare, in onore di Giove. Diodoro Siculo, XVII, 16; Wesseling, al libro XVI, 56.

Baccanti rappresentate. Ed a ciò le parole accennan del coro: [1] « Beata Pieria, te Bacco onora e qui verrà a condurre » teco le danze nella Bacchica allegrezza della festa, guidando » le sue Menadi lunghesso l'Assio dalla veloce corrente ed il » letificante Lidia; » i quali fiumi difficilmente Euripide avebbe così celebrati, se in mezzo ad essi non fosse surta la residenza dei macedoni re, Pella, donde la corte del re, per partecipare alla celebrazione di questi dramatici giuochi, sarà venuta nella Pieria.

Le Baccanti, che svolgono il mito di Penteo, orribilmente punito per quel suo conato d'impedire l'introduzione delle feste di Dionisio in Tebe, e che ci dispiegan dinanzi la più viva e più larga immagine dell'appassionato entusiasmo proprio di questo culto che non qualunque altra opera dell'antichità, ci dánno ad un tempo memorevoli schiarimenti intorno alle opinioni che negli ultimi tempi della sua vita ebbe Euripide delle cose divine. Diresti che qui egli siasi convertito a una fede positiva, o, per meglio dirlo, ch'ei siasi convinto il sofisticare degli uomini non doversi volgere incontro alla religione, e non potersi da alcuno umano intelletto pervertire le avite tradizioni, antiche a pari del tempo, e malvagia sapienza esser quella che la religione contamina, ed altre simili cose: [2] le quali dottrine tutte con ispeciale efficacia sono dispiegate in parte nei discorsi dei vecchi Cadmo e Tiresia, e in parte son come il fondamento di tutto il disegno del drama. Ma anche in ciò vacilla, come sempre, Euripide studiandosi di dare un'interpretazione di ciò che più urta nel mito di Bacco, io voglio dire il suo nascimento dalla coscia di Giove, allora che con una freddura ammette una mala intelligenza del mito. [3]

[1] Verso 566.

[2] Vedi v. 210, οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν e i seg. v. 1257, μὴ σοφοῖς χαίρειν κακοῖς.

[3] Scambiando le parole μηρός e ὅμηρος, v. 292.

Diversamente procedon le cose nell' *Ifigenia in Aulide*, che, senza dubbio, non giunse a noi in una forma così perfetta dalle mani d'Euripide. Nelle sue parti veramente genuine ed originarie è l' *Ifigenia* uno de' più eccellenti drami del poeta, sì che certamente, tenuto cónto del gran pensiero che vi si svolge, lo metteremmo a pari delle opere dei migliori suoi tempi, l' *Ecuba* cioè e la *Medea*. E questo concetto sta in ciò che solo il puro e sublime senno, cui possiede la nobile fanciulla Ifigenia, vale ad aprirsi una strada fuori dei traviamenti prodotti dalle passioni e dai conati immischiatisi e combattentisi d'uomini violenti, prudenti e prodi. Per mezzo degl' infruttuosi tentativi d' Agamennone per salvar la sua figlia, pel pentimento soverchiamente tardo di Menelao e per l' orgogliosa e audace offerta d' Achille di ritorre alla morte la sposa destinatagli e di proteggerla eziandio contro tutto l' esercito, Euripide ha saputo sì fattamente alimentare ed accrescere la sospensione degli animi, che la libera determinazione d' Ifigenia ci si rappresenta come lo scioglimento d'un nodo così avviluppato, quale secondo il costume d' Euripide soli gli Dei potrebbero sciorre, e quindi nella pienissima luce d' una azione divinamente sublime. Ma pur troppo questa eccellente opera è sformata da una serie di luoghi spuri, scadenti e magri così nella forma come nel concetto. [1] Nè invero sapremmo se giudicassimo troppo severamente il più giovine Euripide, considerando quei luoghi come aggiunte da lui fatte per dare compimento al drama prima della rappresentazione, chè certamente allora saremmo costretti ad ammettere essere la poesia tragica affatto caduta non appena estinti i tre grandi tragici. Ma tanto più difficile addivien la risposta a questa dimanda, perciò che nella antichità esisteva un epi-

[1] Pare che sian di questi una gran parte della *parodos* del coro e l' epilogo. Raffr. E. Bartsch, *De Euripidis Iphig. Aul.*, Vratislaviæ, 1837 (del quale nel giornale della scienza della antichità, 1838, num. 23, diè la critica Eduardo Muller) ed. E. Zindorfem *De Euripidis Iphig. Aul.*, Marburgi, 1838.

logo della *Ifigenia in Aulide* affatto diverso. [1] Egli è dunque ben possibile ed anzi probabile che questo fosse ciò che aggiunse il più giovine Euripide, mentre in alcuni esemplari soli i luoghi genuini furono ai posteri tramandati, e che 'l drama ne' posteriori tempi, quando la poesia era affatto scaduta, fosse in quel modo compiuto in cui ora noi lo leggiamo.

Il numero e la varietà dei drami a noi pervenuti d'Euripide ci han dispensato dal prendere in considerazione, per formarci intiero il carattere del poeta, i drami perduti; abbenchè, seguendo le critiche di Aristotele ed altre notizie dell'antichità, ve ne dovrebbero essere stati alcuni ne' quali anco più chiaramente si facevano manifesti e la falsa maniera del poeta e lo sforzo di commuoverne col fasto esteriore, con le lacere vestimenta ed altre simili cose nel mendico eroe *Telefo*, [2] le pompose fanciullaggini delle parti liriche nell'*Andromeda*, ed il filosofante e ardito sofisticare nella sapiente *Menalippe*. Ricchi di speculazioni su la natura e su l'anima umana erano specialmente il *Crisippo* e il *Piritoo:* e di sofistici ragionari su l'origine delle religioni il *Sisifo*, abbenchè questi due ultimi drami sieno e forse con miglior ragione attribuiti a Critia, il noto politico educato dai Sofisti e da Socrate. [3]

La predilezione che l'antichità men remota da noi sentì per Euripide, fu causa che solamente di lui ci sia stato serbato

[1] Secondo quel luogo molto discusso di Eliano, che è *Historia Animal.*, VII, 39.

[2] In questo drama Euripide fece da poi alcuni mutamenti, ma non già per causa de' motteggi delle *Rane* d'Aristofane, come potremmo credere seguendo Eustazio all'*Iliad*, XVI, pag. 1084, ed. Rom.; poichè egli, come sappiamo, non le vide. Euripide per regola generale sommise a diverse redazioni le sue tragedie, come appar dall'*Ippolito*. Nel primo *Ippolito* Fedra mostravasi molto peggior cortigiana.

[3] Abbiamo qui passato affatto sotto silenzio *il Reso*, poichè sebbene esistesse un Reso d'Euripide, cui pare imitasse Attio nella *Nictegersia*, quello a noi conservato non ha carattere euripideo, ed anche come imitazione è piuttosto affine ad Eschilo ed a Sofocle che non ad Euripide. Esso appartiene probabil-

anche un *drama satirico*, abbenchè in cotal genere di drami egli non fosse più particolarmente distinto; il *Ciclope* ha dunque importanza come esempio di questa specie poetica, alla quale ben s' adatta la favola di Polifemo; ma tu non vi scorgi quel genio inventivo che ben ci aspetteremmo in un drama satirico d' Eschilo.

Euripide morì probabilmente nell' anno 407 a. C. e secondo dell' Olimp. XCIII, ancorchè gli antichi anche nell' anno seguente abbiano fissato un tal fatto. Sofocle con tutti gli Ateniesi lo pianse, e i suoi attori, spogliati delle corone, guidò alla tragica gara. Ciò dovè compiersi nei dramatici giuochi del verno che passò fra 'l 407 e 'l 406; ed egli stesso poco dopo moriva nella primavera del 406 (2, XCIII), se pure alle narrazioni degli antichi, che la sua morte mettono in relazione con la festa delle Coe, vogliam prestar fede.

mente alla tragedia ateniese posteriore, e forse alla scuola di Filocle; da che, secondo il v. 944, è indubitabile ch'ei non sia d' origine ateniese. Alla scena in cui Paride s'appresenta, quando Ulisse e Diomede abbandonano il proscenio, mentre tuttavia è presente Atena, occorrono *quattro* attori, e ciò pure può usarsi come argomento della posteriore composizione.

CAPITOLO VIGESIMOSESTO.

GLI ALTRI TRAGICI.

—

Noi possiamo ben dirci avventurati da che anche nel genere tragico possediamo alcune delle principali opere di que' poeti che i contemporanei loro e l'antichità tutta quanta hanno assolutamente proclamato con unanime voce i poeti principi di questo genere e gli eroi della tragica scena. Eschilo, Sofocle ed Euripide sono i nomi che ognor si ripetono quando è discorso dell'altezza a cui aggiunse la tragica poesia in Atene, e la loro istessa repubblica grandemente onoravali allora quando tali pratiche imponeva, che di conservare pure dalle falsificazioni le opere loro avevano in mira e di proteggerle da ogni deformamento che dall'arbitrio dipendesse degli attori:[1] e così elleno passaron pe' secoli più presto lette che ascoltate in teatro, addivenendo succo e sangue dell'antichità.

Nè i tragici loro contemporanei, perciò stesso che al fianco di essi si mantennero su la scena e non di rado conseguirono tragiche corone, dovremo già figurarci che fossero nella massima parte poeti di poco valore. Ma, ciò null'ostante, sia pure che felicemente riuscissero le opere loro e tanto da meritarsi il pieno plauso del pubblico, tuttavia il carattere di questi poeti, nel suo tutto considerandolo, aver non dovè quella profondità, nè lo spirito loro quella originalità vigorosa che i tre grandi poeti tragici sopra tutti gli altri inalzarono. Chè se fosse altramente, le opere loro avrebber serbato mag-

[1] Questo è lo scopo del *psephisma* di Licurgo.

giore autorità anco fra' posteri e sarebbero state lette più di frequente.

De' più antichi uno fu *Neofrone* di Sicione, se pure la *Medea* di Euripide è imitazione d'uno de' drami di lui:[1] il quale vuol eziandio esser distinto da un posteriore Neofrone del tempo d'Alessandro.*

Al tempo di Eschilo e di Cimone visse in Atene *Ione* di Chio, e d'essi disse alcunchè ne' suoi frammenti. Fu autore anche di molte opere, e ciò che raramente s'incontra nell'antichità, sì in prosa che in verso. D'istoria scrisse nel dialetto e nello stile di Erodoto, e dettò elegie[2] e liriche di vario genere. Non s'appresentò come tragico che dopo la morte di Eschilo nella Olimp. LXXXII, e pare che studiasse di riempiere il luogo lasciato vuoto da lui su la scena.* I suoi drami in quanto al subbietto erano in gran parte tolti da Omero, e come quelli di Eschilo potevano raccogliersi in trilogie, abbenchè i pochi avanzi che ne rimangono[3] non ci permettano d'addimostrare il nesso di queste trilogiche composizioni. Corrette e diligentemente condotte non avevano tuttavia queste sue creazioni quel vigore che sublime ne innalza[4] e che è carattere distintivo del poeta di genio.*

Aristarco apparve nell'anno 454, secondo dell'Olimp. LXXXI, e, conforme una notizia già data di sopra,[5] con tragedie che già quella misura toccavano che poscia osservarono anche Sofocle e Euripide. Alcune delle sue tragedie, e 'l suo Achille specialmente, ottennero una tarda celebrità per le imitazioni di Ennio,

Acheo d'Eretria, intorno all'Olimp. LXXXIII, rappre-

[1] V. la didascalia alla *Medea* d'Euripide, (dove γενναιοφρόνως διασκευάσας dovrà probabilmente mutarsi in τὴν Νεόφρονος) e Diogene Laerzio, II, 134.

[2] V. Cap. X.

[3] *Ionis Chii fragmenta collegit* Car. Nieberding, Lips., 1836.

[4] Longin., περὶ ὕψους, 33.

[5] Cap. XXI.

sentò molti drami in Atene, sebbene non abbia conseguito il premio che una sol volta. Pare che a lui fosse speciale una certa artificiosità, e ne' frammenti delle sue tragedie [1] sta racchiusa una mitologia molto strana; per ciò poi che risguarda il suo modo di significare le cose è detto che troppo facilmente andasse nel contorto e nell' oscuro. Nè quindi è difficile a intendere perchè vari critici antichi, tenuto conto di tali sue qualità, lo potessero reputare dopo Eschilo il più eccellente poeta del drama satirico: imperciocchè nella invenzione di questi drami non potevano spesse volte evitarsi certe strane combinazioni, come la elocuzione loro propria non poteva passare senza studiati motteggi.

Carcino co' suoi figli compone una tragica famiglia che a noi fece nota lo scherno in cui la pose Aristofane. Il padre era tragico poeta, e i figli si presentarono su la scena danzando ne' cori delle tragedie del padre; d' essi non si dedicò insieme alla vita poetica che 'l solo Senocle. Per quello che da alcune indicazioni si può indovinare, nel loro eloquio e il padre ed il figlio serbavano una certa antica durezza. Ma, ciò null' ostante, Senocle con la sua trilogia tragica, *Edipo, Licaone*, le *Baccanti* e 'l satirico drama *Atamante* superò i rivaleggianti drami d' Euripide fra cui si trovavan le *Troadi*. Dal Carcino ateniese dovremo distinguere un più giovine tragico del medesimo nome e nativo d' Agrigento.

Molto originale spirito fu quell' *Agatone*, che s' appresentò tuttavia giovine con una tragedia nell' anno quarto dell' Olimp. XC, a. C. 416, e che poscia negli anni suoi più maturi dimorò in Macedonia presso Archelao, alla corte del quale morì circa l' anno 400, Ol. XCIV, 4. Del suo originale contegno si giovarono molto e Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* specialmente, e nel suo Simposio Platone, per tratteggiarlo in tali loro pitture nelle quali quasi tutto intiero l' uomo ci sta

[1] *Achæi Eretriensis fragmenta coll.* Urlich, Bonnæ, 1834. *De Æthone satyr. Achæi Eretr scrips.* E. Mueller. Ratibor., 1837.

dinanzi. Mollemente e a tenerezza conformato dalla natura, sì nel corpo come nell'anima. si diè tutto al rispondente modo di sentire, studiando altrui di piacere per quella grazia e dolcezza che era sua cura riporre in tutto ciò che imprendesse.[1] La lirica delle sue tragedie era un ameno e lusinghiero giuoco di lieti pensieri e di sereno immagini che però non giungevano a profondamente commuovere. A tale effetto Agatone erasi anche appropriate quelle nuove arti per le quali i Sofisti, e allora più specialmente Gorgia, uno straordinario imperio esercitavano sul pubblico ateniese. Da lui tolse quel giuoco de' pensieri che lusingando l'ascoltatore gli porge l'aspetto d'un' intelligenza affatto nuova;[1] chè 'l suo discorso adornava per mezzo di proposizioni l'una all'altra opposte e corrispondenti (Antitheta e Parisa), onde veniva al costrutto una certa simmetrica regolarità che tanto garbava al gusto allor dominante.[1] Ma a mal grado di tutto ciò, sarebbe stato per noi di grande importanza il possedere un drama così originale come esser dovè il *Fiore* d'Agatone.

Anche più molle era la poesia d'un tal poeta che Cratino il comico appellò solamente *il figlio di Cleomaco.*[2] A lui piuttosto che a Sofocle, ei narra, aveva l'Arconte aggiudicato un tragico coro, a lui che non sarebbe stato degno d'istruire un coro ne' canti per la lacrimevole, lussuriosa e donnesca festa delle Adonie. E 'l suo coro che in molli lidiche melodie significava pensieri e sentimenti a quelle corri-

[1] Come nell'esempio presso Aristot., *Rhet.*, II, 24, 10. « Ben potrebbesi chiamare *probabile* appunto ciò, che agli uomini molte cose accadono non *probabili.* » Raffr. *De Agathonis poëtæ tragici vita et poësi scrips.* R. Reichardt. Ratibor., 1855.

[2] Secondo il difficile luogo che è presso Ateneo, XIV, pag. 638, dove dopo ὁ Κλεομάχου si dovrà scrivere anche τῷ Κλεομάχου; il senso contrario è men probabile. È ben difficile che questo poeta sia Gnesippo, il quale è stato apertamente da Ateneo chiamato poeta di canzonette scherzose. Ad ogni caso dovrà ammettersi col Casaubono una lacuna innanzi a σκώπτει; ed è probabile che ivi appunto fosse più particolarmente distinto Cleomene che fu con Gnesippo congiunto.

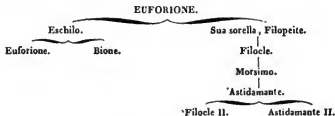
spondenti, agguagliava alle lussuriose donne di Lidia pronte ad ogni uso di disonesto amore. Quest' istesso poeta, che probabilmente si chiamava Cleomene, pare abbia anche dettato versi amorosi in lirica forma, e che poscia il carattere di essi anche nella poesia tragica trasportasse.

A questo tempo la scena tragica ebbe a rallegrarsi del concorso d' un gran numero di poeti, dal che però non è affatto concesso d' indurre un vero progresso nell' arte della tragica poesia: parla Aristotele di migliaia di giovanetti che dettan tragedie, e sono di gran lunga più loquaci che non Euripide; e le loro poesie, paragonando la minuziosa, insignificante e retorica loro maniera col garrir delle rondini, chiama boschi delle muse abitati dalle rondini. [1] Questi dilettanti di poesia s' accontentavano per lo più d' appresentarsi una sola volta come poeti tragici al pubblico; e 'l dettare tragedie addivenne tanto favorita cosa, che troviamo poeti per la scena persone d' instituti e di vita in fra loro diversissime, quali *Critia*, il politico oligarchico, e 'l primo *Dionigi*, tiranno di Siracusa che più e più volte scese a gareggiare pel premio in Atene, e poco tempo innanzi alla sua morte ebbe letizia d' essere in un certame incoronato. Cotali uomini, come già aveva insegnato Euripide, usavano volentieri della tragedia per comunicare al pubblico i loro ragionamenti su lo stato o sovr' altri sociali interessi senza dare sospetto. Nel *Sisifo,* che bene a maggiore diritto fu attribuito a Critia che non ad Euripide, [2] era svolta quella mala dottrina de' Sofisti, che cioè la religione fosse una instituzione de' politici de' tempi antichissimi per crescer vigore alla forza delle leggi col timor degli Dei; e di Dionigi sappiamo pure che scrisse un drama contro le idee di Platone rispetto allo stato e ch' esso l' intitolava tragedia, ma più veramente era una comedia. Anco Platone nella sua giovinezza, ella è

[1] Aristof. *Rane*, 89 e seg. χελιδόνων μουσεῖα.
[2] Vedi sopra Cap. XXV.

cosa già nota, aveva composto una tragica tetralogia che poscia sacrificò a Vulcano quando s' accorse non essere la dramatica poesia la sua vocazione. Ma in quella vece tra gli accusatori di Socrate fu un tal Meleto non filosofo ma poeta tragico di professione, che combattè il gran sapiente per proteggere i poeti tragici del suo tempo.

A propagare la tragica poesia, oltre la vita propria de' grandi maestri giovaron moltissimo anche le famiglie di questi stessi poeti. Da che la dramatica poesia ne' principali poeti, che anno per anno si davano cura di fare altri esercitati ne' tragici cori, non fu solamente una interna ma anche un' esterna vocazione di tutta la vita, non dobbiamo fare le meraviglie se essa in que' tempi come le altre occupazioni e gli altri mestieri passò ereditariamente ne' figli e ne' nipoti. Ad Eschilo si collega una numerosa successione di tragici e per più secoli fiorente; [1] suo figlio *Euforione* in parte rappresentò drami del padre, che non per anche avevan veduto la scena, in parte de' suoi propri; e nel tragico certame superò Sofocle ed Euripide, quanto ancora Filocle il figlio della sorella di Eschilo, e così pure conseguì

[1] Per la più chiara intelligenza diamo qui un albero genealogico di tutta la famiglia, seguendo principalmente il Boeckh *Tragæd. Græcæ princ.*, pag. 32, e 'l Clinton *Fast. Hellen.*, pag. XXXVI, ed Krüeger e altrove:

Anche Bione, secondo Suida, era tragico. Filocle deve aver fiorito già prima della guerra del Peloponneso, da che al suo figlio Morsimo è già dato il giambo ne' *Cavalieri* d' Aristofane (Ol. LXXXVIII, 4, 324), e nella *Pace* (Ol. XC, 1, 419); Astidamante poi si mostra già come tragico nell' Ol. XCV, 2, av. Cr. 398.

la vittoria contro l' Edipo re di Sofocle che noi dichiareremo insuperabil tragedia. Filocle deve aver ritenuto ancor molto de' modi di suo zio ; la sua tetralogia *Pandionis* avrà svolto i destini di Procne e di Filomele in una continuata serie di drami, prendendo a modello i dramidi Eschilo, e se gli è fatto colpa d' una certa acerbità,[1] la può forse essere stata conseguenza della imitazione del più severo stile de' tragici antichi. Il figlio di Filocle *Morsimo* pare che abbia arrecato onore alla famiglia, la quale però dopo la guerra del Peloponneso ebbe nuovo splendore da *Anfidamante* che compose ben duecento e quaranta drami, e conseguì quindici vittorie. Da questi numeri si fa manifesto ch' egli fornì il pubblico ateniese di nuove tetralogie nelle Lenee e nelle grandi Dionisiache di quasi ogni anno, e che, prendendo il termine medio, ogni quattro certami riportò una volta vittoria.[2]

Della famiglia di Sofocle fu *Iofone*, fecondo e reputato poeta tragico fin dal tempo che stava allato a suo padre : Aristofane lo risguarda dopo la morte de' due grandi maestri come l' unico sostegno della tragica scena. Ma a noi è ignota quale desse risposta il tempo alla dubbia dimanda del Comico, se cioè Iofone anche dopo la morte di Sofocle che fin allora lo aveva retto di consigli e d'aiuti, sarebbe stato abile a far pari cose. Alcuni anni più tardi s' appresentò in quella vece alla tragica scena Sofocle il giovine, nipote del grande, da prima co' drami ereditati dall' avo e non rappresentati per anche, e poi ben presto con le sue proprie opere. Essendoci detto

[1] πικρία Scol a' gli *Uccelli* di Aristofane, 284. Suida alla v. Φιλοκλῆς. Ei n' ebbe i soprannomi di Ἁλμίων, salamoia, e χολή, bile.

[2] Il popolo ateniese l' onorò, e fu 'l primo della famiglia di Eschilo con una statua di bronzo (Ἀστυδάμαντα πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ), il che Diogene Laerzio, II, 5, 43, adduce come esempio della ingiusta distribuzione degli onori nè già con buona ragione, da che Astidamante è di quel tempo nel quale solamente prese piede in Atene l' uso delle statue onorarie. Le statue de' più antichi poeti che in progresso di tempo in Atene mostravansi furon loro poste più tardi. Questo luogo cadde ingiustamente in sospetto e fu a torto cambiato.

ch' egli abbia riportato dodici premi, è mestieri ch' ei fosse uno de' più fecondi poeti del tempo suo e senza dubbio il rivale più forte dell' eschileo Astidamante.

Anche un *più giovine Euripide* rifulse a lato a questi successori degli altri due tragici. Egli è col suo zio in quella istessa attinenza che Euforione con Eschilo e il nipote di Sofocle con l' avò suo, sì ch' anch' egli da prima offre alla scena i drami del suo più illustre antenato, e poscia anche con le sue proprie opere s' attenta.

Ma oltre questi successori de' tre grandi tragici, ci si fanno dinanzi alcuni altri individui ne' quali si possono anche più accuratamente osservare le tendenze proprie di questi tempi che certamente anco sovra di loro ebbero la loro parte. La poesia tragica appare in essi non più così indipendente che segua fini e leggi sue proprie, ma anzi dipendente da quello spirito che in altri generi della letteratura erasi svolto. Su la tragedia in ispecial modo operavano allora e potentemente la lirica e la retorica di questi tempi.

E più innanzi ci studieremo[1] di determinare il carattere proprio di questa lirica; qui ne sia sufficiente quest' osservazione generale: nella lirica a poco a poco vennero sempre scemando la potenza delle idee e de' sentimenti, e i mezzi della rappresentazione già prima dipendenti da essi a poco a poco se ne sciolsero, sì ch' ella addivenne un correr dietro a singoli vezzi, e un sensuale e lussureggiante giuoco che perde affatto di vista il fine dell' inalzamento dello spirito e dell' annobilire i sentimenti.

Quanto allora fosse preso di cotale spirito della lirica *Cheremone*, il quale fiorì verso l' Ol. C, a. C. 380, da tutto ciò appare che di esso sappiamo. I ditirambici di questo tempo ne' loro canti passavano rapidamente da un genere di tuoni e di ritmi ad un altro, sacrificando, per conse-

[1] Cap. XXX.

guire varietà pittoresca nella forma esteriore, l'unità del carattere; nel che Cheremone tutti gli altri avanzò, avendo, secondo che ne dice Aristotele, mischiato nel suo *Centauro* tutti i metri,[1] bastevole indicio per supporre una trattazione a metà lirica d'un epico subbietto. Ne' suoi drami abbondavano le descrizioni non necessariamente congiunte al subbietto, come già era costume pe' tragici antichi che volevano servissero a mettere in più chiara luce la posizione, la relazione o l'atto d'un personaggio operante; ma in lui tali descrizioni non avevano la loro ragione che nel semplice piacere di dipingere obbietti sensitivamente attraenti. Non v'ebbe tragico mai più di Cheremone dovizioso di descrizioni della beltà femminile, delle quali è ben castamente parca la musa de' grandi tragici; anzi al suo diletto di cotal genere di descrizione contrasta solamente la sua passione per la varietà de' colori e per l'olezzo de' fiori.[2] La tragedia così cessa d'esser per lui un vero drama in cui tutto tende a motivare o a dare svolgimento a gli atti diversi dell'umano arbitrio. Il perchè Aristotele e di Cheremone e del ditirambico poeta Licimnio dice che son *poeti da leggersi*,[3] e di Cheremone in particolare che è stato esatto cioè diligente ed accurato nella determinazione de' particolari come un vero scrittore che si proponga d'accontentare il lettore.

Ma anco maggiori effetti partorì la retorica, e l'arte dell'eloquenza appresa e svolta nelle scuole. Ed anzi tutto la poesia dramatica e l'eloquenza sono per natura tanto affini fra loro, che spesse volte diresti che si porgan la mano da'due lati del vallo che separa la poesia dalla prosa. Chè se l'eloquenza si propone pel mezzo della parola parlata di determi-

[1] Aristotele, *Poetica*, lo chiama μικτὴ ῥαψῳδία; l'epico dunque deve esserne stato il fondamento. Presso Ateneo, XIII, pag. 608, il *Centauro* è detto δρᾶμα πολύμετρον.

[2] *De Chæremone poëta tragico scr.* H. Bartsch. Mogunt., 1843. — *Poët. tragic. Gr. fragm*, ed. Fr. G. Wagner, Vol. III, pag. 127-147.

[3] ἀναγνωστικοί, Aristot., *Ret.*, III, 12.

nare le convinzioni e le volizioni degli altri uomini, la poesia dramatica lascia invece che gli atti de' suoi personaggi si determinino a seconda che si svolgono i pensieri e i discorsi o loro propri o d'altre persone. Essendo gli Ateniesi adusati e appassionati a porgere ascolto a continuate e pubbliche orazioni, sia al cospetto de'tribunali, sia del popolo, la tragedia ne' suoi tempi migliori accolse per ciò medesimo discorsi e risposte molto più largamente che fatto già non avrebbe se altri stati fossero gl'instituti della vita pubblica. E col progredire del tempo ognora più ciò s'accrebbe, finchè omai non oltrepassò la giusta misura, come vediamo già in Euripide e più ancora ne' suoi successori. E questo trapassare la giusta misura in ciò consiste, che le parlate mentre esser non debbono che un mezzo per motivare un cambiamento de' pensieri e degl'intendimenti dell'anima, e farne nascere un convincimento od una deliberazione, ora invece addivengono la cosa principale, e le situazioni a bello studio così sono inventate, che diano campo a gli artifici dell'esercitazione oratoria. E da che in ciò manca per natura lo scopo pratico della reale vita, ma è tutta nella balía del poeta la disposizione de' punti controversi, agevole è ad intendere, che questa tragica eloquenza maggiormente fa pompa delle forme più artificiali, che nella vita reale, come inutili, erano state messe da banda; si che ritenesse piuttosto dell'arte oratoria scolastica quale da'Sofisti discese, che non dell'eloquenza d'un Demostene tutta compenetrata da' grandi avvenimenti del tempo suo e soverchiante tutte le arti delle scuole.

Teodette di Faselide è in questo genere il più rilevante fenomeno: fiorì d'intorno all'Olimp. CVI, a. C. 356, nell'età di Filippo il re macedone. I suoi studi, abbenchè anco nella filosofia, versarono più specialmente nella retorica; e fu uno degli scolari d'Isocrate, del quale anche un figlio, Afareo, dalla scuola retorica passò alla tragica scena. Quegli invece non mai abbandonò affatto gli studi retorici, sì che fu

nel medesimo tempo tragico ed oratore. Negli splendidi funerali che la regina della Caria, Artemisia, celebrò a Mausolo suo consorte, con tanta pompa compianto (Ol. CVI, 4, a. C. 353), Teodecte in gara con Teopompo e con altri oratori del suo tempo pronunziò un panegirico elogio del defunto e rappresentò una tragedia, *Mausolo*, di cui tolse probabilmente il subbietto dalle mitiche tradizioni o dalla più antica istoria della Caria, ma con lo scopo di glorificarne l'omònimo re allora defunto.[1] Teodecte tanto concesse al gusto del tempo nelle sue tragedie, che in tredici certami riportò otto vittorie.[2] Aristotele istesso, l'amico e, secondo alcuni, anche il maestro di Teodecte, usò delle tragedie di lui per toglierne esempi d'artifici retorici. Nell'*Oreste*, e ciò sia per esempio, Teodecte fa che l'uccisore di Clitennestra prenda a considerare e svolgere due punti: primo, che la donna rea della morte del suo proprio marito deve morire; e poscia, che il figlio deve prender vendetta del suo genitore; passandosi con sofistica astuzia del terzo punto, che cioè possa anche 'l figlio uccider la madre. Nel suo *Linceo*, questi e Danao contendono dinanzi a un tribunale degli Argivi, da che Danao aveva scoperto il secreto matrimonio dell'egiziano con la sua figlia, e innanzi al tribunale lo conduce prigione perchè sia punito di morte, quando inaspettatamente Linceo si rimane superiore in giudicio, e Danao è condannato al supplizio. Commoventi discorsi con astuti argomenti, scene di riconoscimento industriosamente preparate, asserzioni paradossali sottilmente condotte ad una conclusione, erano questi i capi principali delle tragedie di questo tempo, come appare dalla retorica

[1] L'*Archelao* d'Euripide allude del pari al re macedone del medesimo nome, e fu dettato con intendimento di rendergli onore. Mausolo era antico nome in Caria. V. Erodoto, l. v. 118.

[2] Secondo l'epigramma che è presso Stefano di Bisanzio alla v. Φασηλίς. Secondo Suida, verseggiò 50 drami: e, se questo numero è giusto, ciò vale ch'ei si presentò al concorso undici volte con tetralogie, e due sole volte con trilogie.

e dalla poetica d'Aristotele; la dramatica allora versò in un angusto cerchio di favole che offerivano sempre nuova materia al sofistico acume, e nella lingua ognora più s'andò avvicinando alla prosa, da che al ragionamento prudentemente sottilizzante ch'ella manifestava ne' suoi discorsi non s'addiceva un più sublime tono poetico.[1] »

[1] Ciò si vede da Aristotele, *Retor.*, III, 1, 9. Raffr. *Poet.*, 6. Probabilmente egli è pure del tempo di Teodecte il *Cleofone*, spesso ricordato da Aristofane, e in cui si dipingevano caratteri tolti dalla vita quotidiana. Raffr. in generale *Hist. crit. tragicorum Græc.* scrips. G. C. Kayser. Gottinga, 1845.

CAPITOLO VIGESIMOSETTIMO.

LA COMEDIA.

* Seguitato omai uno de' generi del drama, la tragedia, e ne' suoi avanzamenti e nel suo degenerare fin quasi a quel punto in cui manca a sè medesima la poesia, noi facciamo col pensiero ritorno alle sue prime origini od alle radici di essa per considerare come il tronco che a quello della tragedia era fratello; la comedia vo' dire, dal medesimo suolo alimentato, e cresciuto nell' istessa atmosfera che ministrò vita e calore all'altro, diè rami e frutti di forma affatto diversa.

Il contrapposto che è fra 'l tragico e 'l comico non si fece già manifesto per la prima volta in queste due specie del drama; ch' egli è tanto antico quant' antica è la poesia. A lato al nobile e al grande dovè manifestarsi naturalmente ciò che è volgare e cattivo, perchè quello vie più rifulgesse, e più chiara se ne facesse l' essenza. In quella misura anzi, in cui lo spirito nutriva e coltivava in sè stesso le idee d'un ordine più perfetto, del bello e del potente, nel mondo e nella vita degli uomini, addivenne anche meglio capace e più abile a concepire il debole e l' errato in tutto 'l suo modo d' esistere, e a colpirlo in ciò che n' era propriamente il nucleo ed il centro. Ciò che è cattivo ed errato non è, a ver dire, obbietto di poesia per sè stesso; ma quando s'accoglie nelle idee d' una mente del nobile e del bello ripiena, anch' esso trova un qualche luogo nel mondo del bello e addiviene poetico. E nella esistenza contingente e limitata dell' umana stirpe ha ciò il suo fondamento: da che una cotale specie d'intellezioni è ognora occupata nella semplice realtà; l' altra invece a questa opposta con libera e creatrice forza s' è fatta della fantasia il suo regno; la vita reale è sempre stata una materia abbondevolmente ricca per la

poesia comica, la quale, se spesse fiate usò di tali figure, onde inventò ella stessa la forma e quali nella rita reale non si rinvengono, in esse significa pur sempre fenomeni e condizioni, uomini e ceti di essi realmente esistenti; ciò che è tristo od errato non s'inventa, l' invenzione non fa più che metterlo in vista sotto il suo aspetto più vero. Uno de' principali espedienti della comica rappresentazione è l'*arguto*, che stimiamo possa nel suo vero significato essere definito un improvviso disvelare l'errato e quasi illuminare col bagliore d' un lampo ciò che è stolto o cattivo per mezzo d' una luce dello spirito che sovr' esso si spande. A ciò che veramente è santo, bello e sublime, non aggiungon le arguzie nè i detti che frizzano; imperciocchè l' obbietto sul quale cadono, addivien sempre per loro stessi peggiore, sebbene l' arguzia non possa veramente peggiorare in sè medesimo 'l suo obbietto ov' ella non si trovi in luogo superiore e più perfetto, donde scagli i suoi dardi. E da ciò s' argomenta che i detti arguti eziandio del volgo degli uomini, i quali le piccole stoltezze e 'l non grave errare della vita sociale prendon di mira, abbisognano, come a fondamento, d' una certa consapevolezza della vera prudenza della vita e della social convenienza. Quanto è più nascoso l'errore, e quanto più sotto le apparenze del vero e dell' eccellente s' avvolge, tanto esso è più comico quando d' un subito è colpito e scoperto, chè allora ad una con l' errore nella più vivida luce anco 'l vero ed il buono apparisce.

Ma interrompiamo omai queste generali considerazioni d'estetica [1] che veramente non toccano al nostro subbietto, ma solo han per iscopo di farne avvertire ciò che ha da accogliersi e ciò che ha da essere corrispondente nella poesia *tragica* o sublime e nella *comica*. Studiandoci a riguadagnare il campo istorico, noi troviamo già il comico nell' epica poesia, unito in parte con l' epopea eroica, alla quale però non s' addice che in

[1] Ricerca le osservazioni in contrario nella critica di quest' opera di T. Bergk, *Deutsche Jahrbücher* (*Annali tedeschi*) 1842, pag. 270, 272, 274.

certi luoghi[1] e 'n parte già, come nel Margite, culto per sè medesimo. La lirica, nel senso più largo di questa parola, ne' giambi d'Archiloco, che e per la forma e per la sostanza tanta parte s'ebbero nella formazione della comedia dramatica, ci diè veramente i capolavori dello scherno e della beffa causata dalla passione. Ma solo nella comedia dramatica lo scherno e l'arguto presero quelle grandi forme, quella libertà illimitata e quello che ben si può dire entusiastico volo nella rappresentazione di ciò che è abbietto e volgare, quale ella veramente s'affaccia all'intelletto d'ogni amico dell'antichità quando sia pronunciato il nome d'Aristofane. L'attico genio in quell'età felice, nella quale si composero ad armonia la vigorosa forza delle idee nazionali e 'l calore de' nobili sentimenti con la prudente osservazione, che sottile penetra addentro l'umana vita e per la quale fra tutti i Greci si privilegiavano gli Ateniesi, le forme rinvenne, onde non pur lo stolto e 'l cattivo de' singoli individui poteva mettersi in mostra, ma eziandio essere assalito e vinto allora che nelle moltitudini si dispiegasse, e fin anche perseguitato nelle recondite origini delle fallaci tendenze proprie di quell' età.

E qui pure *pel culto di Bacco* addivenne possibile lo svolgimento di queste forme grandiose. Chè da esso ritrasse la fantasia quell'ardito innalzamento, pel quale già innanzi spiegammo l'origine del drama in generale. Quanto più l'attica comedia alle sue origini è presso, tanto eziandio è maggiore quella speciale ebbrezza dello spirito che si fa manifesta fra' Greci in tutto ciò che a Dioniso congiungesi, nella danza, nel canto, nella mi-

[1] Così l'episodio di Tersite e tutta la comica scena con Agamennone ingannatore e ingannato in quella parte dell' *Iliade* si rinvengono, che serve a preparare e a destare l'espettazione. L'*Odissea* ha piuttosto gli elementi del drama satirico (p. e. nel Polifemo) che non della comedia propriamente detta. Il satirico mette a corrispondenza col tragico l'elemento umano, rozzo, sensuale e mezzo bestiale, che non già gli umani erramenti, ma piuttosto il difetto di vera umanità, mette a confronto con le sublimi figure degli eroi, laddove il comico prende di mira i traviamenti dell'umanità incivilita. Della vena comica d'Esiodo e del Margite, vedi sopra Cap. XI.

mica e fin nella plastica. Il gaudio e la sfrenatezza delle bacchiche feste diè a tutti i movimenti della comedia una tal quale grottesca arditezza e insieme un certo che nel suo genere di grandioso; pel quale anche ciò che fosse volgare, nella rappresentazione inalzavasi ad una sfera superiore per ciò che l'allegria medesima della festa alla comedia offeriva un'*assoluta indipendenza* dalle leggi del decoro e della morale dignità per ogni altra parte rigorosamente serbate in quel tempo. « Lungi da queste orgie, esclama Aristofane, chi non sia iniziato ne' bacchici misteri di Cratino divoratore di tori;[1] » così agguagliandolo nell' attributo a Bacco medesimo e' chiama il gran comico che 'l precedette. Uno scrittore posteriore,[2] tutta la comedia risguarda come un effetto dell' ebbrezza sfrenata delle feste notturne di Dioniso; e se in ciò l' amara e severa gravità si disconosce che s' asconde sotto lo scherzo ardito e sfrenato, ben tuttavia ci spiega come potesse la comedia rompere a sè dinanzi tutte le barriere dell' universale costume e de' sociali rispetti. Tutte quelle scene infatti si risguardavano come 'l matto burlare d' un antico carnevale; e, 'l tempo dell' ebbrezza e della generale sfrenatezza passato, la memoria di tutto ciò che in esso erasi o veduto o provato, sbandivasi, se pure una più profonda severità del comico poeta non avesse lasciato un pungolo ne' cuori degl' intelligenti uditori.[3]

Egli è ben naturale che l' aspetto del multiforme culto di Dionisio, al quale rannodavasi la comedia, fosse diverso da quello che alla tragedia diè origine. Vedemmo aver mosso *la tragedia* dalle *Lenee* ovvero dalla festa invernale di Bacco onde destavasi ed era alimentata un' entusiastica partecipazione all' apparente patire della divinità della Natura: *la*

[1] *Rane*, v. 356.

[2] Eunapio, *Vitæ Sophist. Ædes*, pag. 38, ed. del Boissonade, il quale così spiega la rappresentazione di Socrate nelle Nubi. Durante lo stesso certame della comedia mangiavasi e bevevasi, ed anche a' cori che entravano e uscivano mescevasi vino. Filocoro presso Ateneo, XI, pag. 464, f.

[3] I σοφοί contrapposti a' γελῶντες. Aristof., *Ecclesiaz.*, 1155.

comedia all'incontro, se la tradizione più generale seguiamo, rannodasi *alle piccole o campestri Dionisie* (τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια), la festa finale della vendemmia in cui con ogni possibile audacia s' appalesava il giubbilo per la copiosa e inesauribile ricchezza della natura medesima. Di cotal festa era una delle parti principali il *comos* ovvero il simposio, che naturalmente dobbiamo figurarci e men ordinato e men solenne di quello in cui si cantavano gli epicomii di Pindaro,[1] ma sì in quella vece molto più animato e fragoroso, come quello che di sfrenati bevitori era composto, e con clamorosi canti e con ebbre danze accompagnato. Secondo ateniesi documenti, che nelle campestri Dionisie immediatamente col *comos* la comedia congiungono,[2] non è a dubitare non sia la comedia, come lo dice il suo nome, un canto del *comos*, sebbene altri, e già fino dall' antichità, l'intendessero come il canto del villaggio,[3] del che in rispetto alla cosa non sarebbe a ridire se apertamente falso non fosse.

Al *comos* bacchico, che dopo uno strepitoso convito finiva poi in uno spasso di liete brigate che qua e là s' aggiravano, s' aggiunse fino da gli antichi tempi un costume da cui anco più propriamente trasse origine la comedia. Quelle liete comitive in quel loro aggirarsi levavano in alto il simbolo della forza generatrice della natura cantando all' intorno una lieta ed entusiastica canzone al dio in cui quella stessa forza risiede, a Bacco istesso o ad uno de' suoi compagni ed amici. Cotali canti falloforici od itifallici erano in uso in diverse greche contrade, e gli antichi non mancarono di darci contezza degli screziati vestimenti, de' volti imbacuccati nelle maschere

[1] Cap. XV.

[2] Vedi le citazioni fatte nel capitolo XXI: ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοί. Così è descritta la festività delle grandi Dionisie, o della città; ma è manifesto che ciò dalle campestri ebbe origine.

[3] Da κώμη. Secondo Aristotele, *Poet.*, c. III; i Peloponnesi sostennero le pretensioni loro all' invenzione della comedia con questo argomento, che cioè appo loro κῶμαι e nell' Attica δῆμοι erano i villaggi appellati.

o nelle grosse ghirlande di fiori, e delle processioni e de' canti di questi cantori del *comos*.[1] Quest' usanza Attica descrisse nel più evidente modo Aristofane negli *Acarnesi*: ivi il dabben uomo Diceopoli celebra le campestri Dionisie, e solo egli in mezzo a tanta guerra in perfetta pace le celebra ne' paterni campi; compiuto co' suoi domestici il sacrificio, appresta la processione solenne imponendo alla figlia di recarne, come canefora, un cestellino e ad uno schiavo d' inalzar dietro ad essa il *fallo*, e, stando sola spettatrice della festa la sua moglie in sul tetto, egli stesso intona la fallica canzonetta: « O Fales, compagno di giuochi a Bacco, e compagno nel bere, tu che di notte vai vagando; » e così seguitava mescendo stranamente insieme l' osceno con la grave pietà, come solo era possibile a quelle antiche religioni della natura.

Ed ora, cantata quella canzone, che 'l dio salutava come apportatore d' ogni allegrezza, era nell' essenza di quel rito che la sfrenata insolenza della lieta brigata prendesse a bersagliare chi primo le si offerisse dinanzi, versando poi su la moltitudine, che stava spettatrice innocente, un nembo quanto più copioso d' arguzie, del cui ardimento era nella festa medesima la ragione. In Sicione quando i fallofori dà' variopinti adornamenti, nel teatro raccoltisi, avevan fatto a Bacco il loro saluto con una canzone, solevano mettersi addosso a gli spettatori prendendosi beffe di chi più lor talentasse; ed anche dal coro delle *Rane* d' Aristofane si fa assai chiaramente manifesto come strettamente questi scherni si congiungessero o non piuttosto essenzialmente appartenessero alla canzone di Bacco. Finge il poeta che questo coro consti d'iniziati Eleusini celebranti il mistico Dioniso Iacco quale autore d' una festevole allegrezza e guida ad una vita beata nel mondo degl'inferi. Ma Iacco, come Dioniso, è al medesimo

[1] Ateneo, XIV, pag. 621, 622, e i lessicografi Esichio e Suida in diversi articoli che a ciò si riferiscono. Fallofori, Itifalli, Antocabdaloi, Iambistae, sono i nomi diversi di questi begli umori.

tempo il dio della comedia, e gli scherzi che significandone la liberazione da ogni affanno della vita si convenivano a gl' iniziati, di loro natura anche alle campestri Dionisie s' appartenevano, e già avevan levato più ardito e più alto il volo nella comedia; dal che viene al poeta la facoltà di risguardare quel coro di *mistici* come una semplice maschera del coro comico, e di fargli dire e cantare molte cose, o in una parola di appresentarlo così come s' addice al coro comico solamente.[1] Così pure è del modo della comedia originaria e più antica, che 'l coro, celebrati più fiate in belle canzoni Demeter ed Iacco o 'l dio che ad esso concede di danzare e di prendersi impunemente buon giuoco, si volga improvvisamente e senza alcun motivo speciale co' suoi scherni ad un qualche individuo: « Se piacevi che 'n comune ci facciamo beffe d' Archedemo, e ben, così sia.[2] »

Questa vetusta comedia lirica, per l' origine e per la forma non tanto diversa da' giambi d' Archiloco, sarà stata cantata in molte greche contrade, come, ancó dopo lo svolgimento della comedia dramatica, si conservò in molti luoghi.[3] Ma con qual graduale procedimento se ne sia svolta la comedia dramatica, solo ci è dato desumere dalla forma di que-

[1] Vedi più innanzi, Cap. XXVIII.

[2] Quando Aristotele nel IV della *Poetica* dice che la comedia abbia preso le mosse ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά, di certo ebbe la mente anche a questi improvvisi scherzi che specialmente avrà pronunziato il precantore della canzone fallica.

[3] Cha abbia veramente esistito una comedia e tragedia lirica accanto alla dramatica, fu, non ha guari, argomentato dalle iscrizioni beote più specialmente (*Corpus Inscription. Græc.*, n. 1584), nel tempo che altri più violentemente lo contendeva. Ma, se anche ci passiamo affatto dell' interpretazione de' documenti beoti, già da Aristotele, *Poet.* 4 (τὰ φαλλικᾶ, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα), appare una durata non interrotta de' canti ond' ebbe origine la comedia dramatica, come pure anche al tempo degli oratori si danzavano nell' orchestra d' Atene gl' ἰθύφαλλοι. Iperide presso Arpocrazione s. v. ἰθύφαλλοι. Manifestamente appartengono a questa classe anche le comedie di Antea di Lindo; secondo il detto d' Ateneo X, pag. 445: egli dettò comedie e molte altre cose nel genere della poesia, e le andava cantando a' suoi compagni della comitiva che con esso portavano il fallo. Raffr. *Comment. de reliq. comœd. Atticæ* scrips. Th. Bergk, Lipsiae, 1838, pag. 272.

sto medesimo drama che serbò pur sempre molte delle sue originarie proprietà, ed in certo modo anche dall' analogia della tragedia, conciossiachè gli antichi istessi difettassero e di tradizioni e d'accertate notizie intorno a questo progredimento. Narra Aristotele la comedia essersi tenuta da prima molto nascosa, non essendo stata presa in sul serio nè risguardata come importante, si che solo ben tardi potè il comico poeta conseguire pel mezzo dell'arconte il suo coro dalla repubblica; chè in sino allora affatto volontarie erano state le danze corali della comedia.[1] Gl' *Icarii*, abitatori d' un demo attico, che, secondo la tradizione aveva pel primo accolto Bacco in queste contrade e senza dubbio celebrava con ispeciale zelo le sue campestri Dionisie, menavano vanto d' aver la comedia inventata: chè qui pel primo Susarione avrebbe gareggiato con un coro d' Icarii che s' imbrattavano di feccia il volto (dal che il nome di cantori della feccia τρυγῳδοί) pel solo premio d' una cesta di fichi e d' un' anfora di vino. Ma ben degna di memoria è la notizia che questo Susarione non fosse già attico, ma sì megarese di Tripodisco,[2] dalla quale, confermata da diverse tradizioni e da vari cenni degli antichi, può trarsi che i Dori di Megara s' avessero una speciale voglia di ridere e di burlare, e che di qui nascessero poi diverse rappresentazioni schernitrici e burlevoli. Che se poi vi s'aggiunga avere anche il famoso comico siciliano Epicarmo abitato a Megara di Sicilia, colonia de' Megaresi de' confini dell' Attica, prima che ne andasse a Siracusa, e questi Megaresi di Sicilia, al dir d' Aristotele, essersi arrogata l'invenzione della comedia non meno de' vicini dell'Attica, ben dovremo credere che dentro a questo piccolo popolo di Dori si celassero alcune faville di comica arguzia, le quali poi lanciate ne' suscettivi animi di altri popoli dorici ed attici, a così veloce accrescimento scòrsero il comico genio.

[1] *Poet.*, V. Raffr cap. XXII'.
[2] *I Dori*, vol. II, pag. 350, 2. ed. 343.

Ma questo tal Susarione, che è fama fiorisse già a' tempi di Solone, e così circa l' Olimp. L, molto prima di Tespi,[1] si rimane affatto solo nell' Attica, e molto tempo ha da scorrere prima che si faccia cenno d' un ulteriore svolgimento della comedia per opera di poeti commendevoli. Nè già avremo a meravigliarcene se ci ricordiamo che si frappone in questo intervallo la lunga dominazione de' tiranni, di Pisistrato e de' suoi figli; i quali per far sicura l' autorità loro, male avrebbono tollerato che 'l comico coro sotto la maschera dell' ebbrezza e del furore bacchico se ne prendesse beffa dinanzi al popolo radunato d' Atene: la comedia, quale allora la risguardavano gli Ateniesi, solo poteva alimentarsi dalla libertà ed uguaglianza repubblicana. Il perchè la comedia sì lungamente rimase oscuro giuoco di sfrenati contadini senza che se ne prendesse pensiero verun arconte, o nessun determinato autore confessasse d' averla composta, abbenchè in questa medesima oscurità modesta progredisse rapidamente e dispiegasse perfettamente la sua dramatica forma, quale appunto l' accolsero già fermata i poeti più commendevoli della comedia.[2] Fu di questi *Chionide*, che Aristotele riconosce come 'l primo poeta attico di comedie (non prendendo in considerazione *Millo* ed alcuni altri comici che non lasciaron opere scritte); da una notizia degna di fede ci è detto ch' ei cominciasse a rappresentare comedie otto anni prima della guerra persiana. (Olimpiade LXXIII, 1, a. C. 488.)[3] Ad esso s' aggiunge *Magnete*, egli pure nativo di quel demo Icario e amato da Bacco, il quale per lungo tempo rallegrò il popolo ateniese con le sue svariate e liete invenzioni; e finalmente a questa medesima epoca della comedia

[1] *Marmor Parium*, Ep 39.

[2] Aristot. *Poet*, V, ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

[3] Suida, s. v. Χιωνίδης. Ma allora deve certamente esser caduto in errore Aristotele nel V della *Poetica* (o, secondo Fr. Ritter, chi posteriormente la interpolò) mettendo Chionide molto più tardi d' Epicarmo.

appartiene *Ecfantide*, tanto ancora vicino alla burla megarica, che espressamente in una delle sue comedie diceva « ch' ei già non rappresenta il canto della comedia megarica e che di fare il suo drama megarico sente vergogna.[1]

Sono del secondo periodo della comedia que' poeti che fiorirono ne' tempi che precedettero la guerra del Peloponneso o mentre ella si combatteva. L'anno secondo dell' Olimpiade LXXXIX, 423, a. C., morì in molto avanzata età *Cratino*, che pare non sia stato molto più giovine d' Eschilo di cui tenne quasi il luogo fra' poeti comici; ma tutte le notizie che risguardano le sue dramatiche poesie spettano a gli anni suoi più avanzati; e questo solo può dirsi di lui che nelle sue comedie non temè d' assalire Pericle istesso, quando era asceso al più alto grado d' autorità e di potenza.[2] Da attore delle comedie di Cratino surse onorato poeta Crate: e questa fu la via che percorsero non pochi comici dell' antichità. De' comici del tempo di Pericle son pure *Telecleide* ed *Ermippo*. Solo dopo 'l principio della guerra del Peloponneso, terzo anno dell' Olimp. LXXXVII (429, a. C.), incominciò a rappresentare comedie *Eupoli*, e verso la fine di quella medesima guerra si chiude la sua vita poetica. Nell' anno primo dell' Olimp. LXXXVIII (a. C. 427), sotto nome non suo s' appresentò per la prima volta Aristofane, e sotto il suo proprio nel quarto dell' istessa Olimpiade, 424 a. C.; egli poi continuò nell' esercizio dell' arte insino all' Ol. XCVII, 4, a. C. 388. Fra' coevi di questi grandi comici meritano speciale menzione *Frinico* (dall' Olimp. LXXXVII, 3, 429), *Platone* (dall' Olimp. LXXXVIII, 1, a. C. 427, fino al primo del-

[1] . . . . Μεγαρικῆς
κωμῳδίας ᾆσμ' οὐ δίειμ'· ᾐσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,

secondo la disposizione, certamente giusta, di questo frammento (presso Aspasio all' *Eth. Nic.*, IV, 2 di Aristotele) fermata dal Meineke, *Historia critica comicorum Græcorum.*, pag. 22.

[2] Come mostrano i frammenti che si riportano alle lunghe mura ed all' Odeone.

l'Olimp. XCVII, 391, e fors'anche più innanzi), *Ferecrate* che pur fiori mentre si combatteva la guerra del Peloponneso, *Ameipsia*, rivale non infelice d'Aristofane, col quale pur non rade volte gareggiò anche *Leucone; Diocle, Filillio, Sannirione, Stratti, Teopompo,* che sul finire della guerra peloponnesiaca, o poco dopo, erano in fiore, già segnano la transizione alla comedia mediana degli Ateniesi. [1]

E da che la determinazione del carattere proprio de'comici di questo tempo, sebbene della più alta importanza, o sarebbe impossibile o sol dopo che avessimo fatta una certa accurata conoscenza con Aristofane, e tenendo delle creazioni di questo poeta il maggior conto, accontentiamoci per ora di questa breve e cronologica rassegna de' comici. Chè allora quando avremo considerata la comica aristofanesca, fermeremo uno sguardo comparativo sovr' alcune comedie di Cratino, d'Eupoli e d'altri ancora; ma qui è a dire di subito ch'egli è di gran lunga più difficile a formarsi dal titolo, o da alcuni frammenti che ne rimangano, una qualche idea d'una comedia perduta, che non d'una tragedia di cui abbiamo del pari incerte vestigia. Imperocchè in questa il mitico terreno, alle cui qualità doveva conformarsi l'edificio da erigere, ci serve come di punto d'appoggio; la comedia all'incontro le più lontane e disparate cose co' voli del genio congiunge, sì che difficile è in que' voli di seguitarla con quelle poche tracce che ne conservò la fortuna.

Ma prima che alle creazioni d'Aristofane ci rivolgiamo, mestieri è prendere cognizione in generale della comedia in quel modo istesso che già sopra tenemmo per la tragedia,

[1] Secondo le ricerche del Meineke, *Hist. critica comicorum Græcorum*, Callia che pur visse prima di Stratti, fu pur esso comico; la sua γραμματικὴ τραγῳδία non fu mai una seria tragedia, ma sì uno scherzo di cui non è però facile penetrare nè lo scopo, nè l'occasione. Che Sofocle ed Euripide abbiano in qualche loro drama imitato questa γραμματικὴ τραγῳδία, è affermaaione che gli antichi grammatici possono aver pronunciato anco sol per ischerao. Raffr. Welcker, *Scritti minori.*, Bonn., 1840, parte I, pag. 372 e seg.

affinchè le forme tecniche a cui il poeta doveva adattare le sue idee e le sue fantasie, chiaramente e determinatamente ci stieno dinanzi. Queste forme, come il luogo della rappresentazione era comune al drama tragico e alla comedia, in parte sono identiche a quella a cui il drama tragico s' adattava; in parte poi affatto proprie della comedia, come quelle che alla origine e allo svolgimento attengon di essa.

E per incominciare dal luogo della rappresentazione, comune è la forma della scena e dell'orchestra ed in generale anche l'uso a cui si prestavano. Qui pure il proscenio non è l'interno d' una casa, ma sì un luogo libero ed aperto nel cui sfondo, la parete cioè della scena, si scorgono pubblici e privati edifici. Che anzi parve a gli antichi tanto improbabile il risguardare come scena l'interno d' una casa, che anche la comedia *nuova*, sebbene abbia poco o nulla che fare con la vita pubblica qual essa è veramente intesa, per l'uso del teatro [1] dovè tuttavia render pubbliche le scene della vita privata che rappresenta, studiandosi che quanto più le è possibile naturalmente tutti i discorsi e gl' incontri de' personaggi si passino in su le pubbliche vie o in su le porte delle loro case. E ciò per l'*antica* comedia, che aveva intendimenti per la massima parte politici, riusciva molto meno difficile; chè se talvolta le fosse suprema necessità di rappresentarne una stanza inferiore, essa pure usa dell'ecchiclema.

Comune è il determinato numero degli attori che avevano a sostenerne tutte le parti. Cratino, abbenchè sia notizia non affatto degna di fede, [2] sarebbe quegli che portò sino a tre il numero di essi attori; e fra tre personaggi si spartiscon le parti in presso che tutte le comedie di Aristofane come appunto ne' drami di Sofocle e d' Euripide; se non che nella comedia pel gran numero de' personaggi secondari il mutamento delle parti è di gran lunga più

[1] Già l' osservammo di sopra al cap. XXII.

[2] Dell' anonimo, *De comœdia*, p. XXXIII. Raffr. Aristotel. *Poet.*, 5.

vario e frequente. Così negli *Acarnesi*, mentre il primo attore rappresenta Diceopoli, il secondo ed il terzo deggion sostenere le parti ora di araldo e di Amfiteo, ora di ambasciatore e di Pseudartaba, e più tardi della moglie e della figlia, d'Euripide e di Cefisofonte, e poi ancora del Megarese, del Beota e di Nicearco.[1] Sembra tuttavia che Aristofane in altre comedie, come nell'*Edipo Coloneo* Sofocle, facesse uso d'un quarto attore, chè altramente le *Vespe* senza un quarto attore difficilmente avrebber potuto esser rappresentate.[2]

Comune alla comedia e alla tragedia era l'uso delle maschere e delle abbaglianti vestimenta in vari colori; ma la forma e di quelle e di queste era pur sempre diversa. Se da'cenni che ce ne dà Aristofane, poichè non n'abbiamo certa notizia, ne piace d'argomentare, i suoi comici attori dovevan ben poco rassomigliare a gl'istrioni della comedia nuova, quella cioè di Terenzio e di Plauto. Essi, secondo che ne insegnano molto lodate ed autorevoli pitture degli antichi manoscritti, sappiamo che d'ordinario portavano le vestimenta della vita comune; e le lor tuniche e' loro pallii, si nel taglio come nel loro modo di portarli, affatto adattaronsi al personaggio della vita reale che rappresentavano. Il vestiario all'incontro de'comici d'Aristofane deve piuttosto aver avuto somiglianza col vestimento de' buffoni che non di rado si veggono su'vasi della Magna Grecia: attillato il giubbetto, listati in vari colori i pantaloni che ne fan ricordare il moderno Arlecchino, e inoltre ingrossata la pancia ed altre simili deformazioni con indecenti e a bello studio sfacciati pendagli; una figura, in somma, grottesca, coperta tutt'al più da un piccolo mantelletto e con una maschera da'forti e caricati lineamenti ne' quali avresti riconosciuto tuttavia una determinata per-

[1] Le figliuolette mercanteggiate come porcelli, probabilmente eran fantocci, e il loro Κοΐ Κοΐ e quanti altri suoni proferiscono, come *parascenion*, dietro la scena era detto.

[2] Spesse volte nelle *Vespe* trovansi insieme su la scena Filocleone, Bdelicleone e i due schiavi Santia e Sosia come personaggi parlanti.

sona che doveva esser messa in iscena. Egli è infatti noto quanta difficoltà trovasse Aristofane per indurre i fabbricanti di maschere [1] a fornirlo, per la rappresentazione de'*Cavalieri*, della visiera del demagogo Cleone generalmente temuto. Ma fino allo strano e al fantastico aggiunsero nella comedia aristofanea le fogge del coro. Egli è già naturale che non dobbiamo figurarci que' cori d' uccelli, di vespe, di nubi, e così seguitando, come veri uccelli e vespe e nubi, ma, per ciò che resulta dalle molteplici allusioni del poeta, eran come un miscuglio della forma umana con varie aggiunte della forma degli esseri sopra nominati; [2] il poeta poi faceva suo studio che più specialmente venisse in mostra quella parte della maschera che più era importante e per la quale appunto ell' era stata scelta: così p. e. nelle *Vespe*, che dovevan rappresentare lo sciame de' giudici ateniesi, la parte principale fu l' aculeo delle vespe, rappresentativo dello stilo con cui scrivevano i giudici il segnale del loro voto nella tavola di cera: e queste vespe giudici vedevansi andar confuse, ronzanti e susurranti, ora protendendo ed or ritraendo un grande spiede, che, come fosse il pungolo, avevano al loro corpo attaccato. L' antica poesia pel mezzo della sua simbolica plastica ben s' adattava anche con la semplice vista del coro comico e de' movimenti di esso a produrre un comico effetto: in una tal comedia d'Aristofane, per esempio (il Γῆρας), s'appresentavano alcuni vecchi i quali la vecchiezza loro sotto la forma d' una buccia di serpe, che pure dicevasi γῆρας, dispogliavano per venir poi d' un subito a sfrenati ed insolenti modi.

Molte altre sue speciali proprietà ebbe eziandio la comedia nell' ordinamento, ne' movimenti e ne' canti del coro. Le persone che lo componevano, secondo concordi notizie, erano ventiquattro: erasi cioè manifestamente di-

[1] σκευοποιοί.

[2] Simili a gli αἶνοι (favole esopiche) con le teste animalesche del quadro che ci descrisse Filostrato, *Imagg*, I, 3.

mezzato l'intiero coro d'una tetralogia tragica (che contava quarantotto persone); ma questa metà la comedia serbava indivisa. Così la comedia, per molti altri rispetti posposta alla tragedia, pure in questo s' avvantaggiò che ebbe un coro maggiore; ella infatti rappresentavasi separatamente una singola comedia e non per tetralogia, dal che discese eziandio che i poeti comici fossero molto meno de' poeti tragici fecondi di drami.[1] Questo coro in regolare ordine mostrandosi entra su la scena schierato in file di sei per sei, cantando il *parodos* che tuttavia non ha mai nè l'estensione nè la forma artistica d' esso propria in molte tragedie. Anco meno importanti son poi gli stasimi che canta il coro in sul finir delle scene, quando se ne mutano i personaggi: chè infatti non servono se non a dar maggior compimento alle scene istesse, ma senza che però studino ad apportare quel tale interiore raccoglimento e tranquillamento degli animi che han sempre di mira gli stasimi d'una tragedia. Ma ciò che per questo rispetto de' canti corali manca alla comedia ha un compenso affatto suo proprio nella *parabasi*.[2]

La *parabasi*, che era una processione del coro a mezzo della comedia, apertamente discese da quelle falliche processioni onde pur tutta la comedia trasse sua origine; ella è in fatti la parte originaria della comedia ch' ebbe più artistico svolgimento. Il coro, che insin allora teneva il suo luogo fra la timele e la scena avendo la faccia a questa rivolta, si piega alquanto e procede in ischiere traversando 'l teatro, nel più ristretto senso di questo vocabolo, cioè i sedili destinati a gli spettatori. Questo è ciò che *propriamente si chiama parabasi*,

[1] D'Aristofane infatti nella sua lunga vita poetica si contavano solamente cinquantaquattro drami, quattro de' quali dovevano essere spurii; e così neppur la metà del numero de' drami di Sofocle. Il Dindorf, *Aristoph. fragm*, pag. 3, 10, reputa genuine 44 comedie e 43 il Bergk., *Aristoph. fragm.* Berolini, 1843, pag. 10-14.

[2] Raffr. *De Parabasi antiquæ comœdiæ Attic. interludio* scrips., C. Kock, Anclam, 1856.

la quale d'ordinario consta di tetrametri anapestici, talora d' altri versi, ma pur sempre lunghi, e incomincia da una breve canzone d' introduzione (in versi anapestici o trocaici) chiamata *commation;* si chiude poi in un lunghissimo sistema anapestico che per la sua lunghezza, quasi togliesse il respiro, chiamavasi *pnigos* od anche *macros*. Il poeta in questa parabasi fa che il coro ragioni di ciò che risguarda la sua poesia, dello scopo che la sua nuova opera si propone, de' meriti che ha inverso lo stato, delle sue relazioni co' suoi propri rivali e d' altre simili cose. Poscia, ove la parabasi nel più esteso significato della parola sia compiuta, tien dietro una seconda parte che, a ver dire, è la principale e a cui gli anapesti sono solamente un' introduzione; il coro, io vo' dire, canta una *lirica poesia*, il più delle volte un canto in lode di qualche Iddio, a cui poi soggiunge in versi trocaici (sedici d' ordinario) qualche burlevole lagnanza, o un rimprovero della città, o una ingegnosa scappata contro 'l popolo, la quale però più o meno attenesse al subbietto di tutta la comedia: al che davasi nome d' *epirrhema*, o le parole aggiunte. Ma ambedue queste parti, cioè la strofe lirica e l'epirrhema antistroficamente si ripetevano. Egli è manifesto che la parte lirica con la sua antistrofe trasse 'l nascimento dall' antico *fallicon melos*, o 'l canto fallico e l'epirrhema con l' antepirrhema da quelli scherzi, che, qua e là errando, il coro scagliava contro chi per la sua via riscontrasse. Ma in vece di questi scherni contro le individue persone, egli era ben naturale che allorquando la parabasi addivenne come il centro di tutta la comedia trovasse qui il suo luogo un pensiero più importante e che tutta la città interessasse, laddove gli scherni contro gl' individui, affatto conformemente all'indole primitiva della comedia, potevan bene stare in su la bocca del coro in qual tu vuoi luogo, senza serbare alcun rispetto al nesso dell' intiera comedia.[1]

[1] Tali parti sono negli *Acarnesi* i versi 1143-1174; nelle *Vespe*, 1265-

La parabasi, da che affatto interrompe l'azione del drama comico, è naturale non possa aver luogo che in una pausa principale; e Aristofane, noi troviamo che volentieri la pone là dove l'azione dopo diversi impedimenti e ritardi così si trova ad avere avanzato, che finalmente s'apre il campo all'azione principale per la quale decisamente lo scopo desiderato è raggiunto. Ma, in grazia della massima libertà, onde in queste forme la comedia fa uso, anche la parabasi può in due parti esser divisa, separando la processione anapestica del coro dalla parte principale,[1] e a quella far seguire eziandio una seconda parabasi (senza però la marcia anapestica) al fine di farne avvertiti del punto d'un secondo rivolgimento dell'azione.[2] Finalmente può anco affatto mancar la parabasi, come appunto usò Aristofane nella sua *Lisistrata,* dove un doppio coro di donne e di vecchi canta tante canzoni in così singolare ed ingegnoso modo inventate, ma affatto si passa di quella parte che al pubblico s'indirizza.[3]

Il genere della danza del coro comico n'è abbastanza indicato da ciò ch'ella aveva nome *cordace*, tal genere ciò vuol dire di danza, che nessun ateniese l'avrebbe potuta ballare, senza che prima avesse bevuto e 'l volto si fosse d'una maschera ricoperto, a meno che non gli stesse a cuore di procacciarsi la fama della più grande e più impudente auda-

1291; negli *Uccelli*, 1470-1493, 1553-1565, 1694-1705. Non bisogoa affaticarsi a cercare oo'attinenza fra questi versi e il resto della comedia, poichè non ve n'ha alcuna. Una qualuoque minima circostanza che risvegli la memoria, basta a dar motivo d'uscire in così liberi modi.

[1] Così oella *Pace* e nelle *Rane*, dove la prima parte delle parabasi è confusa col *parodos* e col canto d'Iacco del quale già sopra parlammo. E poichè nelle *Rane* Iacco in questa prima parte è già celebrato, le strofe liriche della parte secooda (v. 675 e seg.) ooo più cootengooo preghiere a gli Dei od altre simili cose, ma invece è ripiena di scherni contro i demagoghi Cleofonte e Cligene. Per identiche ragioni ciò stesso incontriamo aoche oella secooda parabasi de' *Cavalieri*.

[2] Come ne' *Cavalieri*.

[3] Nell' *Ecclesiazuse* e nel *Pluto* la parabasi maoca per tali cause che dovranno addursi nel segueote Capitolo.

cia.[1] Il perchè mena vanto anche Aristofane nelle sue *Nubi*, che, a mal grado di tutte le scene burlesche in esse offerte, elleno abbian pure di mira una più nobile comica che non le comedie altrui, e ch'e'non faccia più danzare il cordace, avendo dismesse certe indecenze de' costumi.[2] Indi si vede che la comedia nella sua apparizione esteriore aveva affatto il carattere d'una farsa, alla quale non pure era lecito ma anzi *regola e legge* il porne dinanzi a gli occhi la natura sensuale od anzi animalesca dell' uomo. E perciò tanto maggiore stupore ne prende a considerare il nobile spirito e la morale dignità, che i grandi comici, senza cancellarne questo carattere fondamentale, in così pazzo giuoco seppero infondere. Chè anzi, se noi paragoniamo con la più antica comedia le forme della comedia mediana, e quelle a noi anco meglio note della nuova, la quale, esteriormente tanto più decorosa, professa tuttavia una morale molto più rilassata, e ad un tempo ripensiamo a' frutti del medesimo genere dati dalla moderna letteratura, ci verrebbe quasi fatto d'estimare che quella forte comica che nulla cuopre d'un velo, e che nella rappresentazione delle volgari cose è volgare od anche bestiale in sè stessa, meglio sia atta e conveniente a un'età che daddovero tenga conto della religione e del costume, che non quell'altra che noi chiamamo più raffinata, che tutto ricuopre e solo mostra il lato ridicolo, ma l' aborrimento di ciò che è cattivo non mai.[3]

E qui, per far ritorno al *cordace*, soggiungeremo un'osservazione su la ritmica struttura della comedia; per incidente ci è fatto noto che anche al metro trocaico fu dato nome di *cordace*,[4] e senza dubbio per ciò che questa danza detta cor-

[1] Teofrasto, *Caratteri*, 6. Raffr. Casaubonus.

[2] Aristofane, *Nubi*, 537 e seg.

[3] Che Plutarco nel suo paragone fra Aristofane e Menandro, che a noi è giunto in epitome, pronunci affatto contrario giudicio, argomenta sol quanto spesso gli scrittori dell'antichità men remota, trascurato abbiano la sostanza per la forma.

[4] Aristotele presso Quintiliano, IX, 4; Cicerone, *Orat.*, 57.

dace solevasi accompagnare con canti in versi trocaici. Il trocaico coltivato da gli antichi iambografi insieme col metro iambico, ha in sè stesso qualche cosa di vivace e di mobile, ancorchè non raggiunga nè la vigoria nè l'audace ardimento dell'iambo che specialmente adattavasi alle liete danze,[1] sì che anche i tetrametri trocaici, i quali propriamente non erano metri lirici, ne invitavano a movimenti simili a danza.[2] La massima parte de' ritmi della comedia avevano manifestamente il fondamento del loro organismo nell'antica poesia giambica allargata ed ingrandita, come quella degli Eoli e de' Dori aveva fatto nella tragedia principalmente per l'allungamento de' versi in sistemi e per la molteplice ripetizione del medesimo ritmo. Solo alla poesia giambica e comica appartengono specialmente i così detti asinarteti, ciò è a dire la meno stretta unione di diversi ritmi, dattilici e trocaici massimamente, che possono risguardarsi sì come formanti un verso e sì versi differenti, nel che però la comedia, sebbene con nuove invenzioni,[3] l'opera continua d'Archiloco.

Che poi la forma dominante del dialogo potesse essere identica nella tragedia e nella comedia, ciò è il *trimetro iambico*, a mal grado dell'opposto carattere di questi due generi, non ci deve far meraviglia, se si consideri che quest'organo comune del discorso dramatico era capace della più varia trattazione, e da' comici così era formato come potesse meglio a' loro fini rispondere. Lo studio d'evitare spondei, l'accumulare le sillabe brevi, la varietà delle cesure danno al verso

[1] Cap. XI e XXII.

[2] Aristofane, *Pace*, 324 e seg.

[3] Per amore di brevità rinviamo solo ad Efestione, cap. XV, pag. 83 e seg., ed. Gaisford e Terenziano, v. 2243:

Aristophanis ingens micat solertia,
Qui saepe metris multiformibus novis
Archilochos arte est aemulatus musica.

Raffr. Cap. VIII.

della comedia gioconda allegrezza e straordinaria movibilità; l'immischiare poi in tutti i piedi, tranne l'ultimo, gli anapesti, abbenchè, per ver dire, contro la forma fondamentale del trimetro, ne pruova che qui una fuggevole e rapida recitazione tratta con molto maggior libertà che non usasse di far l'arte tragica le quantità lunghe e brevi. A distinguere inoltre i diversi stili e i diversi toni del favellare, la comedia, oltre il trimetro, usa eziandio d'una maggiore varietà di metri, che dobbiamo immaginarci pure distinti per via d'una gesticolazione e declamazione diversa, come del tetrametro trocaico leggiero ben adatto alla danza, dell'appassionato tetrametro giambico e del tetrametro anapestico, che quasi superbo incede alla significazione del patos comico, e di cui già avea fatto uso un antico comico siciliano anteriore ad Epicarmo, Aristosseno da Selinunte.

Così per tutti questi rispetti la comedia ci si appresenta nè meno ricca d'invenzione nè ad un tempo meno fornita di squisito sentire di quello che lo sia la tragedia. Co'suoi ritmi Aristofane ora ti tocca il tono di una scherzevole audacia, ed ora anche quello della dignità più solenne: scherzando dà spesse volte a'suoi versi ed alle sue parole così magnifico suono, che quasi ti duole non l'abbia preso a fare sul serio: e in ciò t'è dato ognora sentire la più bell'armonia fra la forma e 'l concetto, fra 'l tono del discorso e 'l carattere delle persone che lo tengono; come per esempio quelle vecchie teste calde degli Acarnesi, la cui rozza forza e 'l cui impeto tanto bene ne significano i metri cretici predominanti ne' canti corali di quella comedia.

Ma chi mai potrebbe venirne ora significando in poche parole lo speciale organo che creò a sè medesima l'antica comedia attica nella sua lingua? Il volgare eloquio del conversare comune ateniese era l'attico dialetto, quale allora appunto avea corso, e la comedia ne lo porge non solo più puro che qual tu voglia altro genere di poesia, ma sì anco

meglio della genuina prosa attica;[1] questo favellare infatti di ogni dì è un organo massimamente flessibile e dovizioso, che non pure abbonda de' più vigorosi, più evidenti, più pregnanti e graziosi modi di significazione, ma può anco facilmente acconciarsi a' diversi generi e di linguaggio e di stile culti dalla letteratura, all' epico, al lirico e al tragico, ritraendone un colorito tutto suo proprio.[2] E un vezzo massimamente comico gli vien certamente dalla sua relazione parodiaca con la tragedia: chè invero una sola parola o una forma alquanto cambiata e pronunciata con l'accento proprio della tragedia, spesso bastava a far ricordare una tragica scena patetica e ad offerire così un contrasto ridevole.»

[1] Noi ciò solo facciamo qui ricordato, che le unioni delle consonanti che distinguono il dialetto attico da l' idioma onde nacque, l' ionio ττ per σσ e ῤῥ per ρσ, si trovano in Aristofane ed anche già ne' frammenti di Cratino, mentre presso Tucidide così di rado come appo i tragici, sebbene sia fama che già Pericle facesse uso di queste forme non ionie in su' rostri oratorii. Eustazio all'*Iliade*, X, 385, pag. 813. Del resto la prosa di Tucidide ha più gravità ed unzione ionia ed epica che non la poesia d'Aristofane anche nelle singole forme e locuzioni.

[2] Osserva molto giustamente Plutarco (*Aristophanis et Menandri compar.* 1) che la dizione d'Aristofane contiene in sè stessa tutti gli stili dal tragico e dal patetico (ὄγκος) fino al volgare e buffonesco (σπερμολογία καὶ φλυαρία), ma erra poi affermando che Aristofane attribuisca a caso e a suo arbitrio questi modi di favellare diversi a' suoi personaggi.

CAPITOLO VIGESIMOTTAVO.

ARISTOFANE.

—

Aristofane, figlio di Filippo, nacque ad Atene intorno all'Olimp. LXXXII, a. C. 452.[1] De' particolari della sua vita noi avremmo maggiori notizie, ove si fossero insino a noi conservate le opere de'suoi rivali; da che in quelle sarebbono a ritrovare naturalmente altrettante ingiurie contr' esso quante egli sa dirne contro Cratino ed Eupoli. Oggi però non possiamo affermar se non questo: ch'egli con la sua famiglia e con altri cittadini ateniesi passò come colono o cleruco ad Egina, l'isola ritolta a'suoi antichi abitatori, per ivi prendere potestà d'un podere; e ciò[2] Olimp LXXXVII, 3,430.

Aristofane dedicò sì per tempo alla poesia comica la sua vita, che impossibile è non ravvisare in ciò stesso un interiore impulso dell'animo; e con le sue comedie s'appresentò al giudicio del pubblico in tanto giovani anni, che, se non la legge, almeno una costumanza allora in vigore lo trattenne dal rappresentarle sotto 'l suo proprio nome. E qui è mestieri notare che in Atene non prendeva cura lo Stato di sapere chi fosse veramente l'autore d'un drama, chè ciò

[1] Ella è manifesta esagerazione quella dello Scoliaste alle *Rane*, 504, che chiama σχεδὸν μειρακίσκος Aristofane, vale a dire, dell'età di diciotto anni all'incirca allora che per la prima volta si mostrò come poeta dramatico. Imperocchè se così fosse, il tempo del vero fiorir d'Aristofane cadrebbe nel suo quinto lustro, e per l'ultima volta sarebbesi offerto al pubblico all'età di 56 anni. Nelle comedie d'Aristofane ritroviamo invece allusioni ad una più grave età, e quindi ne par da ammettere che al suo primo appresentarsi come comico (427 av. C.) contasse almeno 25 anni.

[2] V. Aristof. *Acarn.* 652 V. Aristofane, pag. 14. Küster e Teagene presso lo Scoliaste all'apologia di Platone, pag 93, 8 (331 Bekker). Egli è vero che gli *Acarnesi* di Aristofane furono da Callistrato rappresentati, ma 'l sopra citato luogo certamente il pubblico riferì al poeta ch'eragli meglio noto.

non era subbietto d' officiale inquisizione : ma 'l magistrato che ad una presiedesse delle festività di Dioniso, nelle quali offerivansi al pubblico i nuovi drami,[1] al maestro che si facesse innanzi per esercitare al nuovo drama il coro e gli attori, concedea tal diritto, ove solo avesse in lui bastevol fiducia. E come i tragici, così pure, per la loro propria occupazione anco i poeti comici erano veramente maestri de' cori (χοροδιδάσκαλοι), o più specialmente, com' eran soliti d' appellarsi, comodidascali. Per ogni ragione officiale poi sol chi avesse instruito e messo così su la scena il nuovo coro dallo Stato si ricercava e nell' aggiudicargli e nel pagargli il premio; e lungamente durò anche il costume, in quanto a' tragici cessato con Sofocle, che 'l poeta e maestro del coro si mostrasse eziandio su la scena quale primo attore o protagonista nella sua propria comedia. Le quali cose premesse, più agevole è intendere ciò che dice Aristofane nella parabasi delle *Nubi*, che cioè la sua Musa già espose i primi suoi nati, perchè fanciulla non volle confessare il suo parto, ed altra giovine donna come suoi li raccolse, e 'l pubblico poi (che tosto ne dovè pur conoscere il vero autore) generosamente li ha colti e educati.[2] Ciò vale, che Aristofane diè a rappresentare le sue prime poesie, come eziandio alcune delle posteriori, ad uno de' due maestri di cori Filonide e Callistrato, amici suoi e poeti ed attori ad un tempo. Nel che ci riferiscon gli antichi ch' ei tenesse questo divario fra loro, che cioè a Callistrato e' consegnasse le comedie politiche, e quelle che toccavano della vita privata a Filonide.[3] Costoro poi chiedevano il coro

[1] Nelle grandi Dionisie il grand' Arconte (ὁ ἄρχων per eccellenza) nelle *Lenee* il Βασιλεύς (secondo Arconte). V. Cap. XXIII.

[2] Raffr. *I Cavalieri*, 513, dov' e' dice che molti maravigliavano ch' ei pure già da luoga pezza non χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν. Nella parabasi delle *Vespe* si paragona con un ventriloquo, perchè in quel tempo avea parlato con voce non sua.

[3] Così l' anonimo *De comœdia* presso Kuster. La *Vita Aristophanis* (in un' appendice che originariamente ad essa non appartiene: V. Βιόγραφοι ed. A. Nestermann, 1845, pag. 158, 159) ha, per vero dire, tutto l' opposto, ma per

all'arconte, apprestavano il drama alla scena, e ove sortisse prospero incontro, del che ci offrono più che un esempio le didascalie, conseguivano il premio della vittoria appunto come se ne fossero stati i veri autori; abbenchè il pubblico intelligente dell'arte non potesse cadere in inganno, se Aristofane, il genio che sorgeva novello, o Callistrato ad esso ben noto, fosse il vero autore del drama.

In quanto alla comedia che fu rappresentata la prima, Olimp. LXXXVIII, 1, a. C. 427, e che s'intitolava *Daitaleis*, gli antichi istessi ben non sapevano se l'avesse apprestata alla scena Filonide o Callistrato.[1] « I *Crapuloni* » che in questa comedia componevano il coro, s'immaginarono commensali che avessero banchettato in un tempio di Ercole, di cui spesso celebravasi il culto col mangiare e col bere,[2] e che ora se ne stavano spettatori d'una gara impegnatasi fra la vecchia educazione, temperante e modesta, e la moderna, frivola e ognora pronta alle parole, raffigurate questa e quella in due giovani, il *virtuoso* (σώφρων) l'uno, e 'l *dissoluto* l'altro (καταπύγων). Questi, in un discorso col suo vecchio padre, ci è rappresentato come dispregiatore d'Omero; ma sì invece conoscitore sottile di tutti i termini del diritto che poscia sa ben mettere in opera in cavilli e gherminelle da avvocato; partigiano zelante del sofista Trasimaco e del corifeo della frivola gioventù Alcibiade.[3] Ma ciò che qui era un conato, condusse poscia a compimento Aristofane negli anni suoi più maturi nella comedia le *Nubi*.

La seconda comedia d'Aristofane, della quale, rappre-

semplice errore come lo mostrano i singoli esempi. Raffr. Bernhardy, *Grundriss der gr. Litteratur.*, Halle, 1845, P. II, pag. 972, e Struve De Eupd. Maricante. Kiliae, 1841, pag. 52-77.

[1] Scolii alle *Nubi*, 531.

[2] *I Dori*, vol. 1, cap. XII, § 10.

[3] Nell'importante frammento tolto da Galeno, Ἱπποκράτους γλῶσσαι Proem. purgato recentemente dalle mende che lo viziavano. V. Dindorf, *Aristoph. fragm. Daetal.* I.

sentata nell' anno secondo dell' Olimp. LXXXVIII, 426 a. C., si presentò Callistrato maestro de' cori, furono i *Babilonesi.** Con questo drama Aristofane si cimentò per la prima volta all' audace partito di far subbietto della sua comedia il popolo istesso nel pieno esercizio della sua pubblica attività e con tutte le sue provisioni di pubblico bene. Si vanta egli stesso, nella parabasi degli *Acarnesi*, d' aver disvelata con questa comedia la frode a cui gli Ateniesi si lasciavano prendere da uomini stranieri, e specialmente da gli esteri ambasciadori, prestando orecchio alle adulazioni loro e a' loro abbindolamenti. Inoltre ei dice sè aver mostrato per qual modo i democratici reggimenti siano da' demagoghi amministrati, guadagnandosi grande rispetto appo i confederati, e, come scherzevolmente millantando aggiugne, anco presso 'l gran re. Si fa di per sè manifesto che 'l nome della comedia con ciò aveva attinenza strettissima; e da alcune indicazioni di antichi grammatici indoviniamo[1] che i Babilonesi, componenti il coro, rappresentavansi quali schiavi di mulino, la peggior sorte di schiavi fra gli Ateniesi, che di disonesti marchi coperti avevano come luogo di punizione il mulino, e questi ne venivano qui spacciati per Babilonesi o ambasciadori di Babilone. Facile è anche che ivi si simulasse essersi Babilone contro il gran re, che aveva con Atene guerra continua, ribellata, quasi a' creduli Ateniesi estimasse Aristofane esser agevole dare a credere qual si sia cosa. E così questa comedia avrebbe stretta affinità, senza che però fosse l' una la ripetizione dell' altra,

[1] V. specialmente Esichio intorno al verso: Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος. « Così un tale parla presso Aristofane quando vede *i Babilonesi del mulino*, stupito alla lor vista e non sapendo ben che pensarsi. » Il sopra citato verso manifestamente è detto da tale, che ravvisava il coro senza sapere che esso dovesse rappresentare e che credeva vedere que' di Samo da Pericle maltrattati nel che πολυγράμματος allude ad un tempo all' invenzione delle lettere, fatta da' Sami. Che questi Babilonesi poi esser dovessero schiavi da mulino, par si riporti a ciò che Eucrate, un demagogo allora appunto potente, possedeva alcuni mulini. Aristof. *Caval.*, 254. Ma la comedia era specialmente diretta contro Cleone.

con quella scena degli *Acarnesi* in cui ci si fanno innanzi supposti ambasciatori del re persiano. Questi finti Babilonesi, è naturale fosser rappresentati come una frode ordita al danno di Atene da' demagoghi che allora, dopo la morte di Pericle, dominavano il popolo; nel che Aristofane fermava più speciale il bersaglio de' suoi scherzi assalitori in Cleone. Il quale, potente demagogo che era, quanto si prendesse a male cotali assalti mossi contro di lui nella splendida festa delle grandi Dionisie alla presenza de' confederati e de' molti stranieri che in quel tempo ad Atene accorrevano, ben si vede da' grandi sforzi ch' e' fece per averne vendetta. Ch' ei trasse Callistrato [1] dinanzi al consiglio de' cinquecento, i quali, come autorità amministrativa, avevano anche l'inspezione de' certami, al loro cospetto di rimproveri lo ricolmò e di minacce. Poscia, secondo che è fama, nè invero indegna di fede, tentò di mettere indirettamente in pericolo anche lo stesso Aristofane per via d' un' accusa, affermando ch' e' si fosse usurpato il diritto di cittadino (γραφὴ ξενίας); ma ad ogni modo il poeta avrebbe da sè respinta l' accusa e vittoriosamente difeso il suo diritto. [2]

Nell' anno seguente, terzo dell' Olimp. LXXXVIII, 425 a. C., Aristofane rappresentò per le Lenee la prima delle sue comedie fino a noi pervenute, gli *Acarnesi*. Anch' essa fu da Callistrato apprestata alla scena; ma gli *Acarnesi*, ove con la maggior parte delle altre comedie del nostro autore pongansi a paragone, sono una mansueta poesia il cui principale scopo è di dipingere il profondo e ardente desiderio

[1] Noi qui poniamo decisamente Callistrato perchè egli, come maestro del coro e protagonista, sostenne negli *Acarnesi* la parte di Diceopoli; e il luogo αὐτός τ' ἐμαυτὸν, ὑπὸ Κλέωνος ἅ' παθον, ἐπίσταμαι, v. 337 e seg., poteva il pubblico solamente intendere dall' attore che rappresentava la parte di Diceopoli. Nel ποιητής della parabasi degli *Acarnesi* riconosciamo però decisamente Aristofane, di cui non poteva per ben tre anni restare nascoso al pubblico lo splendido ingegno.

[2] Scolii *Acarn.*, 377. In ciò Aristofane fece uso di quel verso d'Omero, *Odiss.*, I, 215: οὔτις ἑὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω, cui cita il Biografo d'Aristofane.

d'una vita pacifica alla campagna, quale se la godevano allora alcuni Ateniesi, cui non giovando l'andarne a ciarlar per le piazze, avevano a mal grado i guerreschi disegni di Pericle nella città ricondotto, sì che, a ver dire, vi si flagellano ora i demagoghi che incitavano a guerra il popolo, de' quali era Cleone, ed ora i troppo marziali condottieri d'imprese, come Lamaco; e già di qui incomincia la polemica contro i violenti e studiati commovimenti, e quella sottile astuzia che al mondo degli eroi è attribuita da Euripide. Già fin da questa tutte le proprietà della comedia aristofanesca s'appalesano, il dono cioè dell'ardita invenzione piena di genio, la ricchezza delle scene sollazzevoli e vivamente comiche, ond'egli per vero adorna abbondevolmente tutte le parti delle sue comedie, la rapida pittura de' caratteri che ti colpisce co' suoi pochi tratti e molto consègue con si poche linee maestre, la plastica evidenza con cui son disposte le scene, la trattazione del subbietto libera da ogni rispetto di tempo e di spazio, e che si presta a significare al poeta ciò che gli è di mestieri, e 'l tutto a così grande altezza e perfezione artistica condotto, che sarà convenevole cosa analizziamo quest' *antica comedia in sino a noi pervenuta* per forma che non pure si facciano evidenti i pensieri poco sopra indicati, ma si ancora tutto 'l disegno artistico e la tecnica disposizione del drama.

La scena che 'n questa comedia ora rappresenta la città ed or la campagna, e che probabilmente così era adattata che questa e quella vi si vedessero, offre in sul principio l'aspetto della *Pnice*, o della piazza delle popolari adunanze, e vi si vede nel bel mezzo tagliato nella rupe un suggesto per l'oratore e all'intorno alcuni alberi ed altri indicii di questo luogo a tutti notissimo. Ora qui siede Diceopoli, il bravo cittadino della vecchia stampa, e già monta in collera perchè i suoi concittadini al momento fissato non si raccolgano nella Pnice, ma invece vadano qua e là girando oziosamente pel mercato che di là si scorge; egli stesso a cui il tumulto e 'l cicalare della sua

città venne ad uggia, tanto regolarmente qua muove per parlar della pace. Ma d' un subito giungono dalla casa del consiglio (βουλευτήριον) i Pritani, e dietro essi precipitosamente entra il popolo; un nobile ateniese che vantasi destinato da' numi a conchiudere con gli Spartani la pace, abbenchè sostenuto da Diceopoli, è dispettosamente respinto, mentre, con molto gaudio del partito bramoso di guerra, entrano gli ambasciatori che ritornano dal gran re, seco adducendo con tutto 'l suo seguito un ambasciatore persiano, e l' occhio, com' essi dicono, del gran re; a questo punto ha luogo una processione fantasticamente adorna, cui però Aristofane fa ben vedere esser mera menzogna e una frode ordita da' demagoghi vogliosi di guerra. Altri ambasciadori ne recano del pari un messaggio dal trace re Sifalce, sul quale fondavano allora gli Ateniesi grandi speranze, e seco trascinano una miserabil canaglia, dandole nome di nerbo dell' esercito degli Odomanti cui gli Ateniesi hanno a condurre a' loro stipendi per grandi mercedi. Intanto Diceopoli, vedendo come le cose non voglian prendere omai altra piega, per proprio conto ha mandato a Sparta Amfiteo che dopo pochi minuti gliene riporta varie sorti di pace di maggiore cioè o di minore durata, e sotto forma di picciole bottiglie di vino quali, al conchiudersi d' una pace, erano in uso per la libazione; fra esse egli elegge la pace di trent' anni e per terra e per mare, la quale non puzza di pece nè di catrame, come quelle tregue brevissime in cui non s' ha più tempo che quanto basti a incatramare le navi. Tutte queste scene, quanto mai si può dir dilettevoli, non sono possibili che in una comedia, la quale, come l'Ateniese, d'ogni attinenza, d' ogni movimento e d' ogni carattere ne dia una sensibile immagine, e tutto ne dipinga con ardite linee in grottesche figure e quasi parlanti, e che poi nulla abbia a curare pel modo nel quale ella le mette in azione, le leggi della realtà e della probabilità della vita comune. [1]

[1] Per questo rispetto la comedia è fedele, sebbene a suo modo, a l' insti-

Aristofane condusse tutto l'intreccio di questa comedia per mezzo del coro, cui formò di Acarnesi abitatori d'un grosso borgo dell' Attica; essi traevano per la massima parte la vita dalla fabbricazione del carbone, fornendoli del materiale i montuosi boschi vicini; eglino stessi, uomini robusti e quadrati sicccome fossero tagliati dal legno di querce, bellicosi ne' pensamenti ed ora vie più inaspriti contro i Peloponnesi, che nella loro prima invasione dell' Attica ne avevano disertate le vigne. Questi Acarnesi per la prima volta si mostrano in atto di darsi a inseguire Amfiteo, cui avevan saputo essere andato in Isparta per riportarne la pace; ma in sua vece trovano Diceopoli tutto dedito omai alla celebrazione della festa delle campestri Dionisie, che qui debbono risguardarsi come il massimo dell' allegria e della giocondità campereccia, omai fra gli Ateniesi caduta in disuso. E non appena dal canto fallico di Diceopoli s' accorge il coro lui esser quel desso che s' è fatto recare la pace, di subito col massimo ardore e' prorompe contr' esso non volendo più sentirne parola, ma anzi senza misericordia lapidarlo, finchè poi egli non afferra una cesta da carbone quasi in ostaggio di tutto ciò che gli Acarnesi vogliano a suo danno commettere. Questa cesta da carbone, onde gli Acarnesi abbisognano pel loro quotidiano mestiere, è troppo cara a' loro affetti, perchè non si rendano prontamente anco ad ascoltar Diceopoli, tanto più ch' ei fa promessa di parlare con la testa in sul ceppo, per tosto essere decapitato se nella ragione non sia superiore. Ora queste così fatte invenzioni, già per loro medesime dilettevoli, addivengono eziandio più comiche quando sappiasi che tutto il diportarsi di Diceopoli è la parodia d' un eroe d' Euripide, quel Telefo cioè piagnone e ciarliero che strappò dalla sua cuna il piccolo Oreste, minacciando d' ucciderlo se Agamennone non gli porga ascolto, e

tuto di tutta l'arte antica, la quale, se tu con la moderna la paragoni, ben più di frequente che non questa fa uso di sensuali espressioni, a le quali non dà tuttavia quello svolgimento che le leggi della vita reale sembra richieggano.

che parlò a gli Achei in così periglioso frangente quanto esser poteva quello in cui Diceopoli parla a gli Acarnesi. Ma Aristofane porta anco più innanzi la parodia, da che gli offre modo di fare eziandio più comica la condizione di Diceopoli; ch' egli immediatamente ad Euripide istesso rivolgesi, fatto per via d'un ecchiclema a gli spettatori visibile nella sua stanzetta di studio al piano superiore della sua casa, e circondato d' ogni parte dalle maschere e da' vestiari onde gli piace d' usare pe' tragici eroi: e lui prega gli dia il più miserabile de' suoi vestiari, e secondo il suo prego n' ottiene quello di Telefo. Noi qui passeremo sotto silenzio gli altri scherni che Aristofane lancia, così petulante com' era, contro d' Euripide per discendere alla seguente scena, capitale a rispetto di tutta la comedia, in cui Diceopoli, quasi comico Telefo, sollevata dal ceppo la testa, arringa per la pace con gli Spartani. Abbenchè veramente Aristofane fosse del partito della pace, ognun vede che qui non esce dalla sua bocca alcuna parola da senno. Tutta la guerra peloponnesiaca e' la fa derivare da un ardimento di giovani ebri che rapirono una bagascia di Megara, per il che i Megaresi in ricambio si tolsero alcune fanciulle d' Aspasia. E poichè questa spiegazione a nulla riesce, sì che il coro chiama fin anco in soccorso il bellicoso Lamaco, che di subito in un militare arnese esagerato precipitosamente corre fuori della sua casa; [1] Diceopoli così messo alle strette ha ricorso a vari *argumenta ad hominem*, vivacemente rappresentando a' vecchi che compongono il coro, ch' essi omai dovran sempre prestar servigio di gregari, mentre cotali giovani vanagloriosi, quali Lamaco, ora come strateghi ed ora come ambasciatori menavano comoda vita, del midollo del

[1] Sú la scena adunque si vede ancha la casa di Lamaco; probabilmente la casa che Diceopoli aveva in città, stava in mezzo fra quella d' Euripide da un lato e quella di Lamaco dall' altro. A sinistra era la piazza che figurava la Pnice, e a destra qualche cosa che potesse indicare un' abitazione campestre, della quale però non faceva mestieri che solamente per la scena delle campestri Dionisie, mentre ogni altra si passa in città.

loro paese impinguandosi. Ciò il suo effetto consegue, e 'l coro mostrasi già inclinato a dare a Diceopoli buona ragione. In questa catastrofe della comedia è la parabasi, nella cui prima parte vantasi il poeta d'essere un prezioso amico del popolo, da che, riportandosi a la sua ultima comedia, dice che invero e' non la risparmia al popolo istesso, mentre non è poi a temere che nelle sue comedie si prenda beffe del giusto. [1] La seconda parte poi sta salda al pensiero che Diceopoli istesso ha eccitato nel coro; si lagna cioè amaramente della prepotenza, onde s'è fatta capace la gioventù destra, accorta, pronta alla parola, e dalla quale i vecchi bravi e schietti non potevano omai salvarsi ne' processi giudiziari più specialmente.

Traboccante di allegro umore e di scherzose invenzioni, la seconda parte della comedia che succede alla catastrofe ed alla parabasi, non è più che la dimostrazione della buona fortuna di cui fu al bravo Diceopoli dispensiera la pace. Egli riapre in primo luogo il suo libero mercato, e l'un dopo l'altro ci vengon dinanzi un povero diavolo megarese o della terra contermina all' Attica, la quale, poco dotata dalla natura, ebbe sì terribili cose a soffrire dal decreto degli Ateniesi che vietava l'esportazione, e dalle devastazioni che pure ogni anno si ripetevano: e poscia uno zotico Beota della fertile contrada che posta presso 'l lago Copai era celebre fra gli Ateniesi per le sue anguille. Il Megarese, venutogli meno ogni altro genere di commercio, ha trasfigurate in porcelli le sue piccole figlie, e si fa come tali a comperarle il da ben Diceopoli, abbenchè molte cose gli si mostrino strane in questi porcelli; e questa la è una scena scherzevole tutta piena di briose facezie, ma non troppo sottili e che forse han la loro ragione ne' popolari sali ateniesi: un Megarese vendrebbe volentieri come

[1] V. 655: ἀλλ' ὑμεῖς μή ποτε δείσηθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια. Dopo così chiara promessa non è affatto a dubitare del proposito almeno d' Aristofane, ch' ei cioè non sia sempre per drizzare il pungolo della comedia contro ciò solo che gli paresse veramente cattivo.

porcelli i suoi figli, se alcuno volesse accettarli; scherzi insomma cotali quali facilmente li rinvieni nella vita popolare degli antichi e de' moderni. Ma in mezzo a queste scambievoli contrattazioni i Sicofanti gravemente i negoziatori molestano: erano costoro una stirpe di uomini che solo viveva de' pubblici processi, spezialmente spiando le trasgressioni delle leggi d' imposta e di dazio: [1] eglino vorrebbero catturare come contrabbando le merci straniere, ma Diceopoli ne fa in un subito sommario giudicio, e l' un d' essi scaccia fuori del suo mercato, e avviluppa poi l' altro, il piccolo o meglio il nano Nicarco, in un fagotto, e lo carica sul dorso al Beota che sembra voglia seco portarselo, siccome una scimmietta che sappia eccitare le risa.

Ma qui d' improvviso ci s' apre dinanzi l' ateniese festa delle *Coe*. Lamaco [2] fa indarno pregar Diceopoli che voglia qualche cosa concedergli delle sue merci, affinchè lietamente celebri egli pure la festa; ma quegli si tien tutto per sè, e 'l coro, mutata affatto la sua opinione, ammira la prudenza di Diceopoli e la fortuna per essa acquistatasi. In quella poi ch' e' s' apparecchia un delizioso convito, anco altri cercano d'avere da lui una parte della sua pace; ma egli duramente rimanda da sè un contadino, a cui i Beoti han rapito i buoi, e solo più umano si mostra con una sposa promessa che volentieri riterrebbe in casa il suo sposo. Ma intanto giungono diversi messaggi: uno è per Lamaco che muova in campo contro i Beoti i quali nell' occasione delle Coe volevano fare un' invasione nell' Attica; un altro per Diceopoli, perchè vada al sacerdote di Bacco e con lui celebri la festa delle Coe. E in modo ben dilettevole svolge a questo punto Aristofane cotale contrasto; da che fa parodiare a Diceopoli ogni parola che Lamaco proferisca, nel-

[1] Da una specie di φάσις o di pubblica accusa intentata per un pecuniario interesse dello stato violato, traggono certamente i Sicofanti il loro nome.

[2] Che Lamaco debba sempre rappresentare i partigiani della guerra, appare dal nome Λα-μαχος; altrimenti Formione, Demostene, Pachete ed altri Ateniesi eroi qui avrebbero potuto trovarsi con pari diritto.

l'atto che s'arma per andare alla guerra, convertendole al senso de' suoi convivali piaceri; e quando dopo un breve intervallo, riempiuto dal coro con una canzone di scherno, Lamaco è da due scudieri ricondotto ferito dal campo, egli, fatto appieno beato dal vino, appoggiandosi a due fanciulle di troppo facili grazie, gli muove incontro col più audace umore, e così sul vinto eroe della guerra riporta manifesto trionfo.

Una serie di scene sì fatte, ove eziandio non si tenga cónto della vivacità dello spirito, del nervo della lingua, de' magnifici ritmi e del felice andamento de' canti corali, per ciò che dal principio alla fine sono sempre inventate con un genio comico sempre vivace e brillante, ci si concederà facilmente che, se poi gli scenari, il vestiario, la danza e la musica degni fossero dell' invenzione e del linguaggio del poeta e d' una poesia come questa, doveva veramente produrre una comica ebbrezza. E sotto questo rispetto appunto vuol essere considerata una tale comedia, se con un falso giudicio non vogliamo guastarne l'immagine, ciò è come una baccantica ebbrezza, petulante e faceta, la quale, per questo appunto che a lei si consacra un uomo di forti e nobili sensi, sempre riposa sovra un fondamento serio e morale: nè mai per quest' istessa cagione addiviene smilza o seria nè meno in un sol tratto, ma anzi in ogni idea, sia che risguardi la parte che vince, o quella che soccombe, gl' impulsi segue d' una sfrenata sensualità e quella voglia di prendersi burla che nulla risparmia. Aristofane quindi la sua propria opinione non pronuncia che tutt' al più nelle parabasi: per tutto il resto, se con molta fatica e spesso anche dubbiamente non la riponi nelle sue proprie relazioni e ne' suoi contorni, ben difficile è ravvisarla nel concavo specchio della sua comedia che tutto disforma.

L' anno seguente che fu 'l quarto dell' Olimp. LXXXVIII (a. C. 424), nell' istoria della comica è fatto famoso da' *Cavalieri* d' Aristofane. Fu dessa la prima composizione che Ari-

stofane sotto il suo proprio nome rappresentasse,[1] e nella quale alcune circostanze speciali lo spinsero ad appresentarsi come attore egli stesso. Questa comedia è tutta quanta indirizzata contro *Cleone*, ma non già come i *Babilonesi* e come più tardi le *Vespe* contro alcuni suoi politici provvedimenti separatamente, ma sì contro tutto 'l sistema della sua demagogia. Anco protetto dall' allegrezza d'una bacchica festa, era mestieri d' un certo coraggio per dare l' assalto a un capopopolo, che già poderoso pel principio di tutta la sua politica, e ciò era promuovere innanzi ad ogni altra cosa i materiali beni e l'immediata utilità delle grandi moltitudini popolari, era poscia anco più formidabile addivenuto pe' terribili mezzi co' quali pose in atto le sue intenzioni, rendendo sospetti come secreti aristocrati tutti i cittadini che gli fosser nemici, e sovr' essi gravando malvagi processi di stato che facilmente potea trarre al suo vantaggio per l' ascendente che aveva su' collegi de' giudici; aggiungi poi per la terribile severità con la quale indusse gli Ateniesi e nella popolare adunanza e ne' tribunali a soffocare ogni movimento che fosse avverso alla dominazione del *demos*, e di cui sta tristo esempio il macello de' Mitilenesi da esso proposto. E inoltre: allora appunto quand' Aristofane dettava i suoi *Cavalieri*, l'autorità di Cleone aveva raggiunto il massimo grado, da che capricciosa fortuna aveva fatta una verità della sfrontata millanteria del demagogo; essere per lui agevole cosa cogliere gli Spartani a Sfacteria; chè così il trionfo di far prigioni que' temuti eroi contro' quali eransi indarno affaticati i più eccellenti capitani, era quasi caduto come un frutto di soverchio maturo in grembo all' imbelle Cleone (estate dell' anno 425). E che in vero fosse audace ardimento l' assalire in quel momento il potente demagogo, anco dalla notizia deesi ritrarre che niuno volesse fare al poeta la ma-

[1] Per quella istessa opinione si decise recentemente anco T. Kock, *De Philonidè et Callistrato*. Guben, 1855, pag. 4.

schera di Cleone,[1] e anco meno rappresentarne la parte, sì che prese a sostenerla Aristofane istesso.

La musa d'Aristofane non ha facilmente creazione nè più calorosa nè più iraconda de' *Cavalieri*; essa è quella che ha più dell'amarezza d'Archiloco e'l meno dell'audacia innocente e dell'allegrezza entusiastica delle Dionisie. Già la comedia, a così dire, oltrepassa i suoi confini e quasi addiviene palestra di politici atleti che fanno fra loro un pugilato di vita e di morte, ma al più violento inasprirsi de' diversi partiti manifestamente s'immischia anche una certa personale esacerbazione causata dalla giuridica persecuzione del poeta de' *Babilonesi*. E in quanto a ciò egli è un mirabile contrasto fra questa comedia e gli *Acarnesi*, quasi che il poeta avesse voluto mostrarne che la varietà delle scene burlesche non sia la parte integrale della sua comedia, e ch' eziandio co' più semplici mezzi vaglia poderose cose a operare; chè infatti pel publico d'allora, a cui erano perfettamente note tutte le allusioni e tutti i cenni del poeta comico, i *Cavalieri* avevano un interesse fors'anco maggiore degli *Acarnesi*, eziandio che, lontani da quell'età, alcuni moderni lettori non sempre abbian potuto negare non li cogliesse nelle lunghe scene di questa comedia una qualche noia. E già fin da' personaggi nè molti nè appariscenti: un padrone di casa alquanto vecchio con tre schiavi: uno d'essi, Paflagonio, è affatto padrone del suo padrone; e oltre questi un venditor di salsiccie: ecco tutti i personaggi del drama. Ma è ben vero che questo signore omai alquanto vecchio è 'l *demos* d'Atene, gli schiavi gli ateniesi duci Nicia e Demostene, e Cleone è il Paflagonio; mera finzione del poeta è solo il venditor di salsiccie, rozzo e affatto incolto e sfacciato uomo che tolto dalla feccia del popolo è contrapposto a Cleone, perchè vinca la sfacciataggine di lui con la sua propria, e 'n questo solo modo possibile batta e cacci in fuga il formidabile demagogo.

[1] Aristof., *Caval.*, 231. Raffr. già sopra, Cap. XXVII.

Nulla di fantastico nè di grottesco non ha nemmeno il coro; che anzi si compone di cavalieri dello stato, [1] o sia a dire di cittadini, che, secondo la divisione in classi fermata già da Solone e che durava pur tuttavia, pagavano censo di cavalieri prestando pur sempre, almeno per la massima parte, servigio di cavalieri in guerra; [2] i quali, per ciò che erano la parte più numerosa del ceto meglio provveduto e educato, dovevano necessariamente sentire una decisa avversione contro Cleone, che s'era messo a capo della più grande moltitudine degli artigiani e de' più poveri. In questa comedia appare manifesto che Aristofane dà tutto 'l peso a' politici intendimenti, e le comiche invenzioni gli sono piuttosto forma e ornamento, che non la parte principale e la essenza di essa. L'allegoria presa evidentemente per ricuoprire l'acutezza dell'invettiva par quasi un leggiero velo gettatovi sopra negligentemente; imperocchè de' negozi del *demos*, a volontà del poeta, ora parlasi come delle minute faccende d'una famiglia ed ora come di pratiche di stato.

Ma tutta la comedia ha la forma d'un certame. Il venditor di salsicce, in cui il Paflagonio, da un oracolo rapitogli mentre e' dormiva, riconosce il suo vittorioso avversario, da prima viene a prova con esso di sfacciataggine e di sfrontatezza, supponendosi essere queste fra tutte le qualità che si richieggono a la demagogia le più essenziali. Poscia ci narra che quando ancora fanciullo rubò un pezzo di carne, avendo arditamente giurato ch'ei non aveva quel furto commesso,

[1] Difficile è che 'l coro si componesse veramente di *cavalieri*, sì che allo spettacolo rispondesse il fatto reale. Che poi non una tribù (φυλή) ma lo stato facesse le spese del coro (e se δημοσίᾳ debba così interpretarsi nella didascalia della comedia; raffr. gli esempi addotti nell' *Economia politica degli Ateniesi* di A. Boeckh, libro III, § 22 alla fine), non è fondamento bastevole a questa conchiusione.

[2] Che Aristofane intendesse *i cavalieri* come un *ceto*, è, a quanto pare, indubitabile, avendo tenuto ragione della loro determinata tendensa politica; egli poi ce li descrive come una parte delle *militari forze* degli Ateniesi, cioè vigorosi giovani, domatori di cavalli e in isplendido arnese di guerra.

un uomo politico pronunciasse sopra di lui questa grave sentenza: il popolo un dì al reggimento s'affiderà di costui. Dopo la parabasi di nuovo ricomincia il certame: i rivali, che così gareggiando si sono studiati fin ora di farsi cari al consiglio, s'appresentano al *demos* istesso ché già ha preso posto nella Pnice, brogliando la grazia del vecchio omai rimbambito. E qui ad una con le scherzose invenzioni, quale è quella del venditore di salsicce che pone un cuscino sotto al *demos*, affinchè troppo duro non segga colui che presso Salamina è stato al remo,[1] concorrono eziandio molto gravi rimproveri che tutta colpiscono la politica di Cleone. La lotta finalmente al cospetto del popolo versa intorno a gli oracoli a cui Cleone solea riportarsi; e Tucidide[2] pure ne attesta quanto su le deliberazioni della moltitudine potesser gli oracoli e le sentenze che s' attribuivano a profeti antichissimi mentre si guerreggiava la guerra peloponnesiaca; e qui eziandio il venditore di salsicce vince il rivale per via di tali annunzi che al popolo promettono grande prosperità, ma ad un tempo la ruina dell'attuale suo duce. A finir lietamente queste lunghe dicerie segue una scena che del pari ne diletta gli occhi e le orecchie: il Paflagonio e 'l salsicciaio seggono come fossero osti (κάπηλοι) dinanzi a due tavolini su'quali son poste alcune ceste di commestibili, donde or questa ed or quella cosa ne traggono per recarla al *demos* e a lui raccomandarla scherzando,[3] e anche qui ognuno intende che'l salsicciaio sa meglio che l' altro imbecherare il suo *demos*. A tutto ciò succede una seconda parabasi, dopo la quale vedesi in giovanile bellezza il *demos*, cui il salsicciaio ha fatto bollire nel suo caldaione, come appunto Medea il vecchio Esone, e di leggiadri ma alquanto antichi ornamenti vestito, splen-

[1] ἵνα μὴ τρίβῃς τὴν ἐν Σαλαμῖνι, v. 785.

[2] Tucidide, II, 54; VIII, 1.

[3] Sul finir della scena ci è fatto chiaramente manifesto che questa doppia cucina era rappresentata da un ecchiclema.

dido di pace e tutto contento nel cuore, abbenchè nella forza recuperata dell' animo lo prenda vergogna delle sue passate stoltezze.

L' anno seguente, scampato ad una nuova accusa in cui lo strinse Cleone,[1] noi troviamo Aristofane muovere con la sua comica per una regione affatto diversa, imperocchè rappresentò le *Nubi*, con la quale comedia egli era a sè medesimo consapevole di levarsi ad un volo nuovo affatto e affatto suo proprio. Ma ben altramente ne giudicarono il pubblico e i giudici del certame, chè non già Aristofane ma sì il vecchio Cratino conseguì il premio di questa gara. E 'l giovine poeta che in sè si teneva sicuro da tale umiliazione, ne fece al pubblico violenti rimproveri nella successiva comedia, ma pure si persuase anco a ritornare su l' opera sua per rifonderla novamente, e sotto questa seconda forma, ben da la prima diversa, ella è a noi pervenuta.[2]

Non v' ha forse opera alcuna dell' antichità di cui sia più arduo il recare giudicio che delle *Nubi* d' Aristofane. Fu egli Socrate veramente, sol pure ne' suoi primi anni quel fantastico visionario e quel sofista senza coscienza che c' è in questa comedia rappresentato? E ove nol sia mai stato, non è egli un detrattore volgare e un ardito buffone quest' Aristofane che osa tutto che v' ha di più nobile bruttare col suo umore da satiro? Come attiene quella sua promessa fatta pure da senno di non prendere mai 'l giusto a bersaglio de' suoi comici scherzi? V' ha pure da essere una via, e ben tale che possa mettere in salvo il carattere d' Aristofane quale ci si appresenta in tutta la sua poesia, anco in questo

[1] V. *Vespe*, v. 1284. Secondo la *Vita Aristophanis*, dovè il poeta sostener tre processi contro Cleone pel suo diritto di cittadinanza.

[2] Le prime *Nubi*, secondo una accertata tradizione, avevano un' altra parabasi e non la contesa fra 'l δίκαιος e l' ἄδικος λόγος nè l' abbruciamento della casa di studio alla fine. Inoltre, se seguiamo Diogene Laerzio, II, 18 (a mal grado della molta confusione che ivi è delle cose), è probabile che Socrate fosse messo in relazione con Euripide come quegli che avesse avuto parte alle tragedie di lui. Vedi ciò che ne disse in contrario Fr. Ritter nella critica di quest' opera.

nimico scontro col più nobile de' sapienti: guardiamoci però di tentare quello che pur troppo anche ne' moderni tempi fu fatto, di risguardare, io voglio dire, Aristofane istesso come un sapiente e un pensatore profondo, superiore anche a Socrate; vorrei piuttosto ci accontentassimo di ritrovare in lui anche in questa occasione il patriota da bene, il cittadino ateniese che pensa bene e studia ogni modo di promuovere quella che estima la salute della sua patria.

E poichè il drama in generale contro la nuova educazione s' indrizza, ne cale anzi tutto farsi chiara ragione di ciò che ad essa risguarda. Fino al tempo delle guerre persiane l' educazione scolastica de' Greci a ben poche cose erasi limitata; dal settimo anno d' età si mandavano i ragazzi alle scuole del leggere e dello scrivere, del sonar la cetra, del canto, e in terzo luogo della ginnastica.[1] In queste scuole, mentre a queste abilità s' ammaestravano, erano i giovani educati su le opere de' poeti, e specialmente d' Omero, qual fondamento d' ogni greca cultura, e su' canti de' lirici o sacri o tali che annobilissero il costume, informando l' animo al decoro e ad una generosa moralità. Venuti in una più matura giovinezza, quest' insegnamento cessava, nè più altro mezzo di coltivare le facoltà dell' animo loro offerivasi, che 'l conversare con uomini maturi, porgere ascolto a' discorsi che si tenevano sotto i portici o 'n su le piazze, e ne' quali spendevano i Greci tanta parte del giorno, alla pubblica vita partecipare e a que' certami che alle feste congiungendosi della lor religione, diffusero generalmente tante opere dell' ingegno; e finalmente, per ciò che 'l corpo risguarda, frequentare i ginnasi mantenuti a pubbliche spese. Così durò fino alla guerra persiana: nè la più antica filosofia nè la istoriografia importarono gran divario nel fatto della educazione, chè niuno andò in giovinezza a erudirsi presso un Eraclito od un Pitagora, ma chi si pose da presso a loro, vi restò per tutta intiera la vita.

[1] ἐς γραμματιστοῦ, ἐς κιθαριστοῦ, ἐς παιδοτρίβου.

Ma, fatto conto d'un'importante osservazione d'Aristotele,[1] con le guerre persiane s'appalesò ne' Greci un movimento affatto nuovo verso la cognizione e la cultura dell'animo, e ben tosto si proposero tali argomenti d'insegnamento da' quali discesero poi grandi effetti su lo spirito e 'l carattere della nazione. L'arte del favellare, che in sino allora non era stata messa in esercizio se non da' pratici impulsi della vita, in poco d'ora addivenne materia di scolastico insegnamento insieme con le cognizioni e' concetti e le considerazioni diverse che parevano adattarsi al fine di distendere il dominio della parola su gli uomini. Tutto ciò, preso insieme, forma 'l fenomeno della *Sofistica* che più innanzi avremo a considerare meglio da presso; e dal quale, più che da qualunque altro mai, in quel tempo discesero potenti effetti su la cultura e 'l costume de' Greci. Ora, quanto, in sul cominciare della sofistica, dovesse questa nuova arte oratoria irritare ed eccitare a combatterla un ateniese di tal fatta di sentimenti quali s'aveva Aristofane, da per sè si fa manifesto; ella infatti era tutt'intesa a' suoi propri vantaggi; e specialmente trasportata nel campo del reggimento popolare e de' popolari tribunali ateniesi, doveva sembrargli un assai pericoloso mezzo posto in mano de' capipopolo ambiziosi e egoisti, e quasi d'un solo sguardo vide allora che anco le colonne del vecchio buon costume, in cui reputava riposasse la salute d'Atene, avrebbon dovuto cadere dinanzi alla corrente de' discorsi che tutto sapevano al loro vantaggio rivolgere. Così ella è tutta la stirpe degli oratori che parlan con arte, e de' raziocinatori dal libero pensare quella ch'egli con sempre nuove armi assale, e con cui propriamente l'ha da far nelle *Nubi*.[2]

[1] Aristot. Polit. VIII, 6.

[2] Raffr. anche F. Ranke, *De nubibus Aristophanis.*, Berlino, 1844. * J. J. Halbertsma, *Specimen literarium continens priorem partem prosopographiæ Aristophaneæ*, Leida 1855, e massimamente Grote, *History of Greece*, vol. VII, pag. 477.

Il poeta medesimo nella parabasi delle *Vespe*, dettate l'anno seguente, ne indica apertamente lo scopo di questa commedia, aver cioè assalito que' malaugurati, che, quasi incubo, tormentavano i padri e gli avi, sorprendendo nel sonno tali inesperti ed innocenti uomini con processi e raggiri d'ogni sorta.[1] E qui si vede che non già intendeva parlare de' maestri della retorica, ma sì di que' giovani che le arti imparate nelle scuole retoriche usavano a ruina de' loro concittadini. E su ciò è fondato anche il disegno di tutto 'l drama: imperocchè un vecchio ateniese è qui posto in angustie da' processi per debiti, e in su le prime si sforza ad imparare egli stesso i cavilli della nuova arte oratoria: ma quando si trova poi troppo goffo e troppo inetto per ciò, a questa scuola manda 'l suo giovine figlio che in fino allora erasi dato tutto alla vita di nobile cavaliere. Ma 'l fatto è che 'l figlio, avviato al nuovo e libero pensare, ne usa contro suo padre, e tosto non pur lo percuote, ma gli dimostra eziandio d'averlo percosso a buona ragione. Tuttavia perchè Aristofane a rappresentare questa scuola della moderna retorica prendesse la socratica appunto, non può darsi ragione diversa da questa, che in un medesimo mazzo e' ponesse Socrate co' sofisti, quali erano Gorgia e Protagora, ma togliendo più volentieri a bersaglio de' suoi scherzi il concittadino suo proprio che non i colleghi di lui, stranieri che per breve tempo visitavano Atene. E che 'n ciò Aristofane andasse errato, niuno lo negherà; imperocchè concediamo pure che Socrate ne' suoi giovani anni non movesse tanto sicuro per quel sentiero in cui lo ritroviamo presso Senofonte e Platone, che partecipasse eziandio alle dottrine degli Ionii su l'universo[2] ben più che non fece da poi, e che alle sue teoriche fossero immischiati elementi fantastici non per anche

[1] Vedi a maggior schiarimento anche gli *Acarnesi*, v. 713: gli *Uccelli*, v. 1347, e le *Rane*, v. 147.
[2] τὰ μετέωρα.

definiti e separati da la dialettica socratica: ma questo è certo capitale argomento essere affatto impossibile a pensare che Socrate tenesse mai scuola d' arte retorica, in cui (come a' sofisti rimproveravasi) insegnasse per quali arti una causa cattiva può su la buona riportar la vittoria.[1] Ma anco in ciò Aristofane non fece, a sè medesimo consapevole, un error volontario; chè in altri luoghi eziandio delle comedie sue posteriori,[2] ebbe Socrate in conto d' artista retorico e d' avvocato cavillatore, confondendo così, ingannato dall'apparenza, *la dialettica socratica* o l' arte d' indagare il vero col suo contrapposto che pur la scimmiotta, la *sofistica*, la quale è arte di produrre la menzognera apparenza del vero. Egli è certamente un grave rimprovero a fare ad Aristofane, perchè non siasi di ciò meglio informato; ma quante volte pur non accade nel mondo che eziandio uomini ben pensanti sentenziino a caso de' conati e delle intellettive imprese che lor sono estranee o contrarie!

La comedia le *Nubi* è tutta piena d' ingegnose invenzioni: come quel coro di nubi che da Socrate per iscongiuri fatto venire innanzi, in vezzoso modo ne rappresenta la vaporosa, aerea e vuota essenza della nuova filosofia naturale.[3] Come una quantità di popolari frizzi sono da per tutto avventati contro il ceto erudito, mettendo in burla le supposte sottigliezze e 'l sofistico cavillare, qui pure contro la scuola di Socrate s'accumuláno, e spesso molto comicamente

[1] L'ἥττων o ἄδικος ed il κρείττων o δίκαιος λόγος. Aristofane, per dar materia o subbietto a queste due maniere di discorso, fa di questo il rappresentante dell'antica educazione, semplice e costumata, e di quello l'eroe della moderna gioventù lussuriosa e prepotente.

[2] V. Aristof., *Rane*, 1491 Raffr. *Uccelli*, 1555. Più rettamente, almeno pel suo esteriore addimostrarsi, è Socrate dipinto da Eupoli. Bergk, *De rel. com. Atticæ*, pag. 353.

[3] Che questo coro verso la fine perda il suo speciale carattere e si faccia anco a predicare la riverenza inverso gli Dei, ciò è ad esso comune con quelli degli *Acarnesi* e delle *Vespe*, i quali verso la fine operano sempre più conforme il *carattere generale* del coro greco, identico in universale nella comedia e nella tragedia, che non conforme *la parte speciale* che loro è affidata.

significati. Quell' onesto Strepsiade, il cui semplice ingegno e naturale criterio è onninamente sopraffatto da stupore per le sottili arti de' filosofi della scuola, in sino a tanto che la sua propria esperienza non gli mostra finalmente il vero, ella è affatto una dilettevole figura. Ma, anco ciò non ostante, non può questa comedia non far trasparire i difetti che le derivano dalla falsa idea che le è fondamento, e dal concepimento superficiale della persona di Socrate, almeno per colui che affatto ciecamente non segua l'abbaglio a cui fu preso Aristofane.

L'anno prossimo o 'l secondo dell' Olimp. LXXXIX (422. a. C.), Aristofane rappresentò le *Vespe*, le quali siffattamente con le *Nubi* si ricongiungono, che impossibile è non ravvisarvi il preconcetto disegno di dispiegare certi premeditati pensieri. Le *Nubi*, e specialmente nella loro forma originaria, s' indirizzavano a' giovani ateniesi che, raggiratori e ciarlieri innanzi a' tribunali, mortalmente tediavano il semplice e schietto cittadino d'Atene. Le *Vespe* all' incontro si rivolgono contro i vecchi d'Atene, che ogni dì s' assidevano in gran numero ne' tribunali, tutti dediti a dar sentenze di cause, come coloro che erano rindennizzati di ciò che trascurassero nelle proprie loro case dalla giudiciaria mercede che aveva Pericle introdotta; e di queste cause era all'infinito aumentato 'l numero, sì per l'obbligo che i confederati avevano di comparire innanzi a' tribunali ateniesi, e sì per le interiori mene delle parti; e que' vecchi, dell' adempimento di tale ufficio con grave danno dell' accusato, erano omai venuti in soverchia stizza e burbanza. Ora in questa comedia l'un contro l'altro stanno due personaggi: il vecchio *Filocleone*, che al suo figlio ha affidato tutto 'l maneggio del suo per consacrarsi intiero all' ufficio di giudice, il perchè venera grandemente *Cleone*, il protettore de' grandi tribunali de' giudici giurati; e dall' altro lato quel suo figlio *Bdelicleone* che detesta Cleone, e tutto quel furore d'assidersi giudice. Ben degno d'esser notato è che l' anda-

mento dell' azione fra questi due personaggi corrisponde esattamente a quello delle *Nubi*, sì che non si possa disconoscere avere avuto Aristofane l' intendimento di porre come in antitesi l' una comedia a lato dell' altra. L' ironia del destino sperimentata dal vecchio Strepsiade, quando s' accorge che gli riesce la maggiore delle disgrazie, ciò che fu la meta de' suoi desiderii; avere cioè un figlio pronto della favella ed educato nella sofistica, risponde a capello all' ironia che nelle *Vespe* colpisce il giovine Bdelicleone: il quale messo in opera ogni spediente per guarire suo padre da questa manìa de' tribunali, e in fatti distoltonelo, sì perchè gli prepara un picciolo e privato dicastero in sua casa, e sì perchè gli sa render graditi i piaceri d' una vita alla moda, lussuriosa e quale l' amava la gioventù signorile d' Atene, ha ben tosto amaramente a pentirsi di tal cambiamento; chè 'l vecchio stranamente mescolando i suoi antichi e forti modi col lusso del tempo moderno, sfrenatamente trasmoda oltre i confini che Bdelicleone avrebbe voluto osservasse.

Le *Vespe* sono incontestabilmente una delle più perfette opere d' Aristofane. Già sopra osservammo quanto felicemente ne fosse inventata la maschera del coro,[1] e questo medesimo spirito della più lieta invenzione per tutta l' opera si dispiega. La cosa più comica è 'l processo di due cani che Bdelicleone procura a suo padre per appagarlo, e 'n cui non solo son parodiati scherzevolmente tutti i processi de' tribunali ateniesi, ma sì più specialmente un processo del demagogo Cleone col duce Lachete, il quale appare in una contro immagine comica, che certamente dovè muovere a spontaneo riso anco l' ascoltatore più serio.[2]

[1] Cap. XXVII.

[2] Non possiamo consentire davvero il giudicio di A. G. Schlegel, che questa comedia pospose alle altre di Aristofane, ma anzi intieramente approviamo la calda apologia di *T. Mitchell* nell' edizione che diè delle *Vespe* nell' anno 1835, il cui fine pur troppo non concesse all' editore di offrirne la comedia in tutta la sua perfezione.

A questa serie fin qui non interrotta s' aggiunge anco una quinta comedia, la *Pace*, che fu rappresentata l'anno terzo dell' Olimpiade LXXXIX (421 a. C.), per le grandi Dionisie, come afferma una didascalia venuta a cognizione in questi ultimi tempi. Ciò ritenendo, la s' appresentò su le scene poco prima che fosse conchiusa la così detta pace di Nicia, la quale chiuse la prima parte della guerra del Peloponneso, e che, com' allora credevasi, doveva por termine a questa ruinosa lotta degli stati greci.

La *Pace* in fondo tratta lo stesso subbietto che gli *Acarnesi*, con questo solo divario, che mentre negli *Acarnesi* la pace è obbietto delle brame d' un solo individuo, qui invece si mostra universal desiderio. Negli *Acarnesi* infatti il coro era avverso alla pace, in questa all' incontro si compone di campagnoli dell' Attica e di Greci di ogni contrada, tutti ardenti del desiderio di essa. Dobbiamo confessar tuttavia che gli *Acarnesi*, per ciò che risguarda l' interesse dramatico, sono di gran lunga superiori alla *Pace*, che pur tanto difetta di quell' unità d' azione e di forza comica che addentro dovrebbe penetrar tutta l' opera. Certamente il vedere Tirgeo che sopra una specie di pegaso affatto nuova, cioè uno scarafaggio, ascende al Cielo, e fra molti perigli e a mal grado di tutte le furie del demone della guerra ne adduce la dea della pace insieme con la gioia dell' autunno e la giocondità della festa,[1] dovè essere ben dilettevole aspetto: ma gli atti seguenti de' sacrifici propiziatori di pace e de' preparativi per le nozze di Tirgeo con Opora si scompartono in un gran numero di singole scene, senza che veramente progredisca l'azione, e senza che la comica fantasia a più elevata regione s' innalzi. Egli è anzi a tutti aperto, essersi studiato Aristofane di abbreviare la lungaggine di queste scene, adoperando alcuni di que' sozzi scherzi che non mancarono mai di conseguire il loro effetto su la plebe ateniese: e intorno a ciò dobbiam confessare aver

[1] Questo sarà il modo miglior di tradurre 'Οπώρα e Θεωρία.

il poeta, quando prendeva di mira gli avversari dell' arte sua, pronunciato molto migliori principii che poscia non praticasse egli stesso nelle opere sue.[1]

Ma qui la catena delle comedie aristofanesche per alcuni anni s' interrompe per noi, e di questa perdita sol valgono a compensarci gli *Uccelli* che furono rappresentati l' anno secondo dell' Olimpiade XCI, o 414 a. C. Se gli *Acarnesi* segnano il fiorire della poetica giovinezza d' Aristofane, negli *Uccelli* e' ci si mostra in tutto lo splendore e la potenza dell' invenzione più ricca e di una tale elocuzione, in cui il volo superbo della fantasia col burlesco più naturale e più forte si mesce, e in modo meravigliosamente leggiadro con la più spontanea comica muove.

Gli *Uccelli* appartengono a quel periodo di tempo in cui la potenza e 'l dominio d' Atene così alto s' era levato, che e per estensione e per isplendore non può forse paragonarsi se non con quello dell' anno primo dell' Olimpiade LXXXI (456 a. C.), prima che la guerresca forza d' Atene in Egitto perisse. Ora per la propizia pace di Nicia aveva Atene afforzato il suo dominio sul mare, su le coste dell' Asia minore e su la Tracia; con la sua accorta politica aveva ferito nel cuore il Peloponneso, portate al maggior grado che mai raggiungessero le sue rendite, e alla spedizione di Sicilia con sì lieti auspicii incominciata, si congiungeva eziandio la speranza di spiegare il dominio ateniese e su' mari e su le coste occidentali del mediterraneo. Quale allora fosse l' animo del popolo ateniese, ce lo dice Tucidide; da' demagoghi e da' loro spacciatori d' oracoli gli Ateniesi lasciaronsi foggiare i castelli in aria più belli, sì che nulla paresse loro tanto difficile che eziandio conseguire non lo potessero, e tutti gl' invase una generale

[1] Ci corre l' obbligo di notare eziandio che secondo ciò che asseriscono gli antichi grammatici Eratostene e Crate, v' ebbe una doppia *Pace* aristofanesca, benchè da nessun indicio possa indursi che la nostra comedia non sia quella che fu nell' anno 421 rappresentata.

ebbrezza d'esaltate speranze. L'eroe di quel tempo fu poi Alcibiade con tutta la leggerezza e la tracotanza che gli erano proprie, ma che pure alla più ardita e sfrenata fantasia accoppiava mirabilmente un intelletto calcolatore: e per lunga pezza durò l'indirizzo ch' egli aveva promosso anco quando per l'infelice processo degli Ermocopidi dovè tenersi lungi da Atene.

Fu di questo tempo che Aristofane compose gli *Uccelli*. Ad intendere questa comedia nel suo vero nesso con gli avvenimenti del suo tempo, e d'altra parte non metter dentro ad essa più che non ne abbia a contenere, mestieri è anzi tutto coglierne molto accuratamente e determinatamente l'azione. Due Ateniesi, *Peistetéro* ed *Evelpide* (i quali nomi potremmo meglio tradurre il Ciarliero-appaltone e lo Sperabene), sono omai stanchi della vita non tranquilla d'Atene e de' molti processi, il perchè se ne vanno in cerca dell'uccello upupà, l'antico e mitico parente degli Ateniesi.[1] E ben tosto lo rinvengono in un sassoso deserto dove all'appello dell'upupa le si raccolgono d'intorno tutti gli uccelli, che in su le prime vorrebbero trattare quali inimici nazionali questi per loro stranieri membri del genere umano: ma alla fine persuasi dall'upupa, si rendono ad ascoltarli. A questo punto il Ciarliero-appaltatore svolge le sue magnifiche idee su l'antichissimo dominio degli uccelli, discorrendo de' grandi diritti che hanno perduto e del modo di riconquistarli, fondando una grande città per tutti gli uccelli; nel che siamo indotti a riconoscere quella fusione de' demi (συνοικισμός) che per più volte i politici ateniesi d'allora anco nel Peloponneso ebbero in pratica al fine d'inalzare la democrazia. E in quella che 'l Ciarliero-appaltatore compie tutti i solenni riti che alla fondazione d'una greca città si convengono, discacciando la molti-

[1] Primitivamente dovè essere il tracio re Tereo che aveva sposata Procne la figlia di Pandione, la quale fu trasformata in usignolo, ed egli stesso in upupa.

tudine de' sacerdoti sacrificatori, de' poeti d' inni, de' profeti, degli agrimensori, degl' inspettori generali, e de' venditori di leggi che tosto accorrono, tutte scene che ampiamente mettono in ischerno il modo onde si comportarono gli Ateniesi nelle colonie e nelle confederate città, Sperabene sorveglia la costruzione di questa aerea città, di questa Nubicucolia (Νεφελοκοκκυγία); e un veloce messaggero di subito accorre nel più dilettevole modo a descriverne l' adempimento di questa gran costruzione pe' diversi generi degli uccelli. Ciò sembra una menzogna[1] allo stesso Ciarliero-appaltatore, e di subito lo spettatore s' accorge esser la Nubicucolia una mera immaginazione, da che Iride, la messaggera de' Numi, volando su la scena, nulla scorge del gran castello per tutto il lungo sentiero che ha percorso dal cielo alla terra.[2] Ma la cosa tanto più è applaudita fra gli uomini; e già molti faccendieri s' affrettano e accorrono per aver parte delle volanti ale promesse, senza che però l' Appaltatore-ciarliero possa far profitto di questi nuovi cittadini per la sua città. E da che gli uomini lasciano di far sacrifici a gli Dei, e soli venerano gli uccelli, i numi stessi sono costretti a partecipare alla comune impostura e a farla da pazzi fra' pazzi; è allora è fermato un patto, pel quale Giove lascia il dominio a lo stesso Ciarliero-appaltatore; imperocchè questi sa adescare Ercole, che n' era venuto nuncio, con l' odore d' alcuni uccelli da esso tenuti prigione come rivoltosi aristocrati, cui ha fatto arrostire pel suo desinare. Alla perfine l' Appaltatore-ciarliero s' appresenta con Basileia la sua sposa splendidamente adorna, e vibrando il fulmine di Giove in una trionfale e nuziale processione che tutto lo stormo degli uccelli accompagna.

In questo breve sommario noi passammo a bello studio

[1] V. 1167; ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.

[2] È naturale che nulla veggasi della nuova città in su la scena, la quale per tutta la comedia rappresenta una regione selvaggia e dirupata che ha nel mezzo il nido dell' upupa, che infine serve anco di cucina per arrostire gli uccelli.

sotto silenzio tutte le parti accessorie, abbenchè fossero dilettevoli e splendide per loro medesime, al fine di offerirne adeguato l'intiero concetto della comedia. Chè appunto spesse fiate non ne fu colto il significato generale per ciò che ne' particolari se ne ricercava uno con l'intiero disegno della comedia era in contrasto. Impossibile è in fatti che sotto la Nubicucolia abbiasi ad intendere Atene istessa, principalmente per ciò che questa città degli uccelli come una semplice immaginazione è trattata; gli uccelli poi per tutta la comedia veri uccelli rimangono, laddove se Aristofane sotto questa maschera avesse voluto i suoi concittadini raffigurare, le qualità degli Ateniesi per ogni altra guisa avrebbe in essi rappresentato.[1] Nè men difficile è a vedersi che sotto i nomi di Peistetéro ed Evelpide, determinati politici ateniesi s'abbiano a intendere; i capipopolo di quel tempo impossibile era rappresentarli così ostili a' tribunali, alla introduzione di nuove leggi ed alla sicofantia quanto lo è Peistetéro. Ma pure Ateniesi e veri rampolli di Atene essi sono, come lo dichiara lo stesso poeta; ed è manifesto che Aristofane sì nell'uno, astuto fabbricator di progetti e testa irrequieta e vulcanica, che sa far credibile le più incredibili cose, e sì nell'altro, pazzo onesto ma di soverchio credulo e che di buon animo nelle follie entra di quello, due veri tipi degli Ateniesi del suo tempo ha voluto rappresentarne.[2] Per questo modo tutta la comedia ci riesce una vera satira della leggerezza e credulità ateniese, di quel fabbricare castell' in aria, e di quel vagheggiare e fantasticare una vita scevra di cure a cui il popolo tutto quanto d' Atene aprì allora l'animo suo; ma questa satira così si

[1] Che nella Nubicucolia si ritrovino varie instituzioni ateniesi, l' Acropoli col culto d' Atena Polia e le feste pelasgiche, ciò null' altro addimostra che questo: che gli Ateniesi facendone il disegno, i loro patrii nomi, come solevano praticare nelle colonie, conservano.

[2] È ben degno d' osservazione che Evelpide si riman solo in su la scena fino che non è fatto 'l disegno della Nubicucolia; in seguito e' non serve più affatto al poeta.

tiene in su le generali, e sì poco sdegno vi rinvieni e amarezza ma all'incontro tanto fantastico umore, che niuna comedia può destare più gradita e più innocente impressione. Il perchè dovremo qui discostarci affatto dalla sentenza che già pronunciarono di questa comedia i giudici del certame ateniese, i quali incoronarono i *Cavalieri*, e concessero solo i secondi onori a gli *Uccelli*, dando così a conoscere che meglio pregiassero la forza dell'assalto personale e più fortemente iracondo, che non la potente creazione della comica inventiva.

Se le date cronologiche, fissate fin qui, sono giuste, appartengono all'anno 411 a. C., o primo dell'Olimp. XCII, due altre comedie d'Aristofane, la *Lisistrata* e le *Tesmoforiazuse*. La *Lisistrata* da una didascalia insino a noi pervenuta è posta in quest'anno, in cui dopo l'infelice evento della spedizione di Sicilia, l'occupazione di Decelia fatta da gli Spartani, e 'l trattato che questi stringevano col Persiano per averne pecuniario soccorso, gravemente tutto 'l peso della guerra sopra Atene versava. Intorno a questo medesimo tempo anche la costituzione della repubblica vacillava sì, che alla per fine si venne all'oligarchia: il collegio de' probuli (πρόβουλοι), di pochi nobili composto, sorvegliava allora a tutte le pratiche dello Stato, [1]

[1] Fin dagli antichi tempi ebber nome di *probuli* (πρόβουλοι) gli ottimati de' reggimenti oligarchici, da che Plutarco (*Quæst græc.*, n. 4) così appella i sessanta senatori de' Gnidi, e probuli pur si chiamavano i quindicemviri del senato de' Massiliesi, e' reggenti di que' di Megara. Aristotele nel quarto de' *Politici* (XI, 10) così in generale ne definisce l'ufficio: ἀρχεῖον οἷον ἐν ἐνίαις πολιτείαις ἐστὶ οὓς καλοῦσι προβούλους καὶ νομοφύλακας· καὶ περὶ τούτων χρηματίζειν περὶ ὧν ἂν οὗτοι προβουλεύσωσιν (Raffr. anche c. XII 8, e lib. VI, v, 8, 13). Ma i probuli di cui è fatto discorso, ricordano una speciale contingenza della democrazia ateniese: imperocchè in que' memorabili anni che furono il quarto dell'Ol. XCI, e 'l primo della XCII, le cose d'Atene a così tristo evento piegarono, che fu riconosciuta suprema necessità di formare uno straordinario potere esecutivo, e, non appena venuta notizia della rotta di Sicilia, s'instituì di fatto un collegio d'ottimati che alla salute provvedessero della patria. A questi, che nella democrazia ateniese potremmo dire aver avuto il medesimo luogo che molti secoli dopo *i dieci di balia* nella democrazia fiorentina, si diè allora il nome già prima usato nelle oligarchie, e l'austerità loro, come mostra Tucidide

e pochi mesi dopo che le *Tesmoforiazuse* furono rappresentate, il reggimento successe de' quattrocento. Aristofane, che avea sempre tenuto la parte amica della pace con tutti i meglio provveduti possessori di campi, si diè allora tutto quanto alla manifestazione de' suoi pacifici desiderii, quasi che con la pace tornar dovesse ogni ordine civile ed ogni cittadinesca concordia. Nella *Lisistrata* questo amore di pace è poi incarnato in una burla, di cui difficilmente troveresti l' uguale in petulanza e in ardire : sono le donne che negando sodisfare al loro debito in verso i mariti, li costringono finalmente a far la pace fra loro ; ma da ciò che evita il poeta a bello studio ogni diretta satira personale e politica, ben ci si fa manifesto quanto vacillante fosse allora la condizione d' Atene, e come Aristofane ben poco sapesse ove volgersi con la potenza d' un partito deliberato.

Ed anco maggiormente evitò Aristofane la politica in un' altra sua comedia quasi del medesimo tempo [1] le *Tesmo-*

(VIII), durò per un anno. Chè ; esausto essendo 'l tesoro ed essi omai stanchi di sopportare ogni specie d' ingiuria, tentarono di rovesciare affatto il reggimento a popolo, con la speranza eziandio che Persiani e Lacedemoni più presto tratterebbero della pace con pochi che non con la plebe infida e mal ferma ; e 'l loro disegno parve in su le prime riuscisse prosperamente, chè infatti fu data l' autorità a cinque reggenti : ma poscia eglino s' aggiunsero cento compagni, e tre altri poi ciascuno de' cento aggiungendosone, venne per questo modo a formarsi il noto governo de' quattrocento. Raffr. Tucid. l c., cap. 1, c. 67 e seg. ; ed anche Krüger, *Comment. de Thucid. hist.* ; Schoemann *Ant. j p. Gr.*, cap. V. (*Nota de' Trad.*)

[1] Il porre le *Tesmoforiazuse* nell'anno primo dell'Ol. XCII (411), si fonda sì nella relazione che esse hanno con l' *Andromeda* d' Euripide (v. cap. XXV) che le aveva precedute d' un anno, e sì nella relazione di esse con le *Rane* (V. Scolii alle *Rane*, 53), di cui son poste d'un anno pure anteriori : 4 dell'Ol. XCI, av. Cr. 412. Per la locuzione ὀγδόῳ ἔτει potremmo certamente porre l'*Andromeda* nell' anno 413 e le *Tesmoforiazuse* nel 412 ; ma vi s' oppone d'altra parte il manifesto ricordo della sconfitta di Cannino in una battaglia navale (*Tesmof.*, 804) la quale, secondo Tucidide, VIII, 41, cade in sul cominciare dell' anno 411. Se poi non rigettiamo lo Scolio alle *Rane*, 53, ed alcune altre notizie date da gli Scolii di Ravenna alle *Tesmoforiazuse* che con quello vanno d' accordo, non possiamo trarre le *Tesmoforiazuse* all' anno 410 ; il perchè il passo v. 808 in cui si parla de' membri del senato deposti, non può riferirsi al discacciamento del senato de' cinquecento per dar luogo all' oligarchia de' quat-

foriazuse per rivolgersi invece alla critica letteraria; alla quale, mentre prima gli serviva d'accessorio e d'ornamento, ora dà di bel nuovo un sufficiente corredo di luridi scherzi. Euripide aveva fama in Atene d'inimico alle donne, e, per ver dire a torto, chè nelle sue tragedie l'irritabile e appassionato animo delle donne così è cagione di buone, come di malvage azioni. Ma omai l'opinion generale aveva di lui fatto il nemico delle donne, e tutta la comedia versava appunto in questa finzione: le donne nella celebrazione delle Tesmoforie in cui trovavansi affatto sole, meditavano preparare una tremenda vendetta contro 'l poeta e deliberarne la morte; ma Euripide in quella loro assemblea stima doversi far rappresentare da qualcuno che le donne potessero reputar loro simile. Il molle ed effemminato Agatone, che pel primo gli si fa alla mente (ciò che gli porge bella opportunità di contraffare i modi propri di lui), non vuole a ciò prestarsi, ma solo offre le vestimenta per adornarne donnescamente il vecchio Mnesiloco, il cognato e l'amico d'Euripide. Questi con molto valore le parti del suo cognato sostiene; ma poscia egli è denunciato: si manifesta lui essere uomo, e per le recriminazioni delle donne da uno scita o soldato di polizia è tenuto in arresto, finchè Euripide dopo aver invano tentato, come il Menelao e 'l Perseo della tragedia, di ritorre questa nuova Elena o Andromeda, per più materiali mezzi rimuove lo scita dalla custodia di Mnesiloco. Ciò che più dà la baia in questa comedia, facilmente indi procede, che mentre Aristofane simula di punire Euripide de' vituperi lanciati contro le donne, maltratta all'incontro molto più fortemente il sesso femminile che mai già non avesse fatto Euripide.

trocento (Tucid., VIII, 69) che ebbe luogo solo dopo le feste Dionisiache dell'anno 411: ma sì alla speciale condizione de' senatori dell'anno quarto dell'Ol. XCI, che doveron cedere gran parte de' loro uffici al collegio de' *probuli* (Tuc., VIII, 1). A favore dell'opinione che colloca questa comedia nell'anno secondo dell'Ol. XCII, scrisse recentemente G. Richter, *Aristophanisches.*, Berlino, 1845, pag. 10-13.

La satira letteraria, in cui sembra che principalmente s' occupasse Aristofane negli ultimi e turbolenti tempi della guerra peloponnesiaca, più che altrove perfetta ci si addimostra nelle *Rane*, venute su la scena l' anno terzo dell' Olimpiade XCIII, o 405 a. C.; uno de' più perfetti capolavori che la musa della comedia abbia mai ispirato ad uno degli alunni suoi prediletti. Splendida e grande è qui l' invenzione che è fondamento della comedia: e l' adornare così felice disegno ricco di tante comiche invenzioni, che quasi spontanee affluivano, dev' essere stato supremo gaudio dell' animo. *Dioniso*, il dio della scena dramatica, che qui è affatto trattato come uno zerbinotto ateniese che si spaccia conoscitor di tragedie, è dolente che, morti Euripide e Sofocle, abbiasi sì gran vuoto su la tragica scena, e delibera andarne al Tartaro per ricondurre un tragico, e pria che ogni altro Euripide.[1] Egli da Caronte si fa tragittar per lo stagno che segna il confine del Tartaro, e in quello ch'ei traghetta, deve ei medesimo remigare in mezzo all'allegro gracidare delle rane della palude,[2] e dopo vari perigliosi incidenti là giunge ove il coro degl' iniziati beati, ovvero di quelli che propriamente sanno godersi la libertà e 'l piacere della comedia, canta le sue canzoni e simula danze; ma egli con Santia, il suo servo, ha eziandio più d' un' avventura comica a sostenere in su le porte di Plutone prima che gli sia dato d' entrarvi. Egli era appunto allora insorta negl' inferni una contesa fra Eschilo ed Euripide, di recente arrivato, pel trono tragico che quegli aveva tenuto finora, e che questi pretende: la qual lotta insorta negl' inferi, Dionisio così concorda col suo disegno che 'l vincitore

[1] Più che di tutte le altre tragedie e' sente desiderio dell' *Andromeda* d' Euripide che sì altamente piacque anco agli Abderiti, Luciano, *quom. conscr. sit hist.*, 1. Del significato di questo Dioniso, raffr. G. Stallbaum: *De persona Bacchi in Ranis Aristophan.*, Lipsiæ, 1839.

[2] La parte delle rane era cantata dal coro, ma senza che si vedesse, il che s' appella παραχορήγημα: i coreuti probabilmente eran disposti nell' *iposcenio*, cioè nello spazio che sta sotto la scena, e al livello medesimo de' naviganti che si tenevano nell' orchestra.

di essa seco abbia a trarre nel mondo terrestre. La gara è uno strano miscuglio di serie cose e di scherzi; ella versa su tutte le parti della tragica arte, sul subbietto e la conseguenza morale, su lo svolgimento e 'l tono del linguaggio, su' prologhi, i canti corali, le monodie; e spesso sotto comica veste colpisce là dove è più riposta l'essenza dell'arte. Ma in ciò stesso il comico, anzi che farne una propria dimostrazione, si prende facoltà di offerire alla nostra considerazione, pel mezzo di ardite immagini l'idea ch' egli se n'era nella mente formato; imperciocchè mentre Eschilo dall'intimo del suo cuore trae veramente vigorosi pensieri, cui avviva e riempie il sentimento morale, Euripide all'incontro co'sofistici suoi ragionari fa mal certo tutto ciò su cui si fonda la salute del pubblico, la fede e i morali principii; e ciò si par chiaro allora che finalmente avvicinatisi i due tragici ad una bilancia, e sovr' essa gettati i loro versi, le poderose parole di Eschilo fanno in alto balzare i pensieri raffinati e soverchiamente sottili d'Euripide. E certamente in questo concetto fondamentale la ragione sta per Aristofane, imperciocchè quell' immediato sentimento e quella naturale consapevolezza del giusto e del buono che ritrovavasi in Eschilo, molto meglio profittava al forte valore e alla moralità universale de' cittadini che non quel ragionamento, il quale di tutte le cose fa presso Euripide, come in suo proprio tribunale, giudicio, quasi che tutto sommettendo all' incerto esito d'un piato. Se non che poi ha torto Aristofane per ciò che rimprovera individualmente ad Euripide di seguitare quella direzione, in cui per una forza quasi irresistibile s'erano messe tutte le cose del mondo greco in quell' epoca. Chè anzi la comedia avrebbe dovuto aver la forza di fermare le ruote del tempo e di far retrocedere la macchina dell' intellettual movimento, s' ella voleva ricondurre il pubblico d' Atene a quel punto in cui Eschilo sapeva perfettamente appagarlo.

Degne poi di speciale osservazione sono le politiche al-

lusioni che in diversi luoghi di questa comedia accanto al subbietto letterario traspaiono. Aristofane tiene pur sempre il suo posto contro i democratici furibondi, ed ora assale il demagogo che più aveva d'autorità, Cleofonte; nella parabasi, abbenchè sotto un velo, egli è pur chiaro che raccomanda al popolo di far la pace e di riconciliarsi con gli oligarchi che, allora perseguitati, avevan pure dominato Atene al tempo de' quattrocento: [1] e, riconoscendo omai non bastare più il popolo a salvarsi dalla minacciante ruina con la forza e 'l senno suo proprio, gli raccomanda di piegarsi almeno dinanzi al potente genio di Alcibiade, il quale non era pur certamente l'ateniese della vecchia stampa che al tipo ideale d'Aristofane corrispondesse; e ciò fa in quel memorabile consiglio che e' pone in su le labbra di Eschilo:

> Nella cittade
> Allevar non conviene un lioncello;
> Ma se allevato alcun già se ne fosse,
> Alle voglie di lui piegarsi è d'uopo; [2]

consiglio che dieci anni prima sarebbe stato anco meglio a proposito.

Solo Aristofane de' grandi poeti ateniesi sopravvisse alla guerra peloponnesiaca, nel vario avvicendarsi della quale eran morti Sofocle ed Euripide, Cratino ed Eupoli; e, quasi strano fenomeno, ancora per una serie di anni dopo la guerra del Peloponneso lo troviamo fecondo poeta. L'anno quarto dell'Olimp. XCVI e 392 a. C., furono probabilmente rappresentate le sue *Ecclesiazuse*; matta baia, ma che ha pur fondamento nella fede politica che Aristofane professava omai da trent'anni. Già allora la democrazia con tutti i suoi mali era stata ristabilita; le ricchezze dello Stato di bel nuovo per privato profitto si dissipavano: il demagogo Agirrio di grandi mercedi alimentava il popolo minuto, perchè alle po-

[1] Raffr. Meieri, *De Aristoph. Ranis comment. tertia*, Halæ, 1852, p. XV.

[2] Traduzione di Domenico Capellina: *Le comedie d'Aristofane* tradotte dal professore Domenico Capellina. Torino, 1853.

polari adunanze partecipasse, e 'l popolo omai senza vera fiducia oggi questo e domani quel capo seguiva; a tale adunque essendo le cose, le donne, secondo la poetica invenzione di Aristofane, deliberano impossessarsi del pubblico reggimento e di tutto il governo; e a ciò riescono, intervenendo travestite all' adunanza del popolo (ἐκκλησία) specialmente per ciò ch' ella è questa la sola cosa non per anco tentata in Atene,[1] e perchè nell' adempierla s' affidarono in un antico oracolo, pel quale doveva venir salute a gli Ateniesi dalla più pazza cosa che mai avessero deliberata. E le donne stabiliscono allora un' eccellente utopia, in cui sia piena comunanza di tutti beni ed eziandio delle donne, e specialmente s' abbiano in cura quelli che d' amendue i sessi fossero brutti, la quale idea con la massima licenza è poscia svolta in tutte le sue comiche conseguenze.

Per questa unione d' un grave pensiero fondamentale con l' invenzione più ardita d' una fantastica immaginazione l' *Ecclesiazuse* sono a collocare in un' istessa serie con le opere del più florido tempo dell' attica comedia; mentre l' apparato artistico manifestamente ne addimostra le limitate e anguste condizioni in cui allora versava lo Stato.[2] Egli è aperto che 'l coro in un modo molto economico era disposto; chè facile era averne la maschera, null' altro rappresentando che le donne dell' Attica, le quali sol da principio si mostrano con barbe e mantelli da uomo; e inoltre poco ebbe mestieri di essere istrutto, da che poco canta. Tutta la parabasi poi è intralasciata per dar luogo invece a un breve discorso con cui, prima che 'l coro lasci la scena, esorta i giudici a pronunciare giusta ed imparziale sentenza.

Questo discostarsi nella forma esteriore dal disegno ori-

[1] *Eccles.*, 456;

ἐδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει οὔπω γεγενῆσθαι.

[2] Non già che cessassero le coregie, ma si cercava che ognora minori spese richiedessero. V. Böckh, *Staatshaushaltung der Athener.* (*Economia politica degli Ateniesi*) lib. III, § 22.

ginale dell' antica comedia, insieme con grandi mutamenti anco nell' interno di essa, troviamo poscia nel *Pluto*, che manifestamente segna 'l passaggio *alla comedia mediana*. Il *Pluto* a noi pervenuto non è quello che 'l poeta diè a rappresentare su le scene l' anno quarto dell' Olimp. XCII (408), ma sì quello di venti anni più tardi o dell' anno quarto dell' Olimp. XCVII (980), l' ultima opera che 'l poeta medesimo offerisse al pubblico, da che due altre comedie anco più tardi composte, il *Cocalo* e l' *Eolosicone*, diè a rappresentare ad Ararote suo figlio. Nel *Pluto*, a noi conservato, Aristofane si stacca affatto da' grandi interessi politici; la sua satira in questa comedia è in parte universalmente umana, ovvero volta a flagellare le imperfezioni e le aberrazioni che nella vita umana si rinvengono da per tutto e 'n parte personale; imperciocchè il poeta per accrescere il sale al suo scherzo a capriccio dalla moltitudine se n'elesse l'obbietto. L'invenzione che è fondamento della comedia può a tutti i tempi adattarsi; il dio della ricchezza nella sua cecità è capitato alle mani degli uomini peggiori, e ne sente avvilimento egli stesso; quando un buono e semplice cittadino, *Cremilo*, imprende a farne curare la cecità, rendendo così a molti bravi uomini servigio, e togliendo il pane a molti cattivi. Versando la favola in un campo così generale, anco i personaggi hanno conseguentemente il carattere generale del ceto a cui appartengono, e delle occupazioni in cui passan la vita: nel che la comedia nostra tanto s' avvicina a' modi della comedia mediana, quanto poi nel più modesto carattere e nel meno sconcio ma pur men geniale linguaggio. Ma questo cambiamento non ti si mostra del pari in tutta la comedia, sì che tu non credessi d'aver dinanzi il nuovo genere già svolto armonicamente; chè anzi in certe parti senti spirare ancora le aure dell' antica comedia, nè sai ritenerti dal considerar rattristato che 'l comico poeta geniale, sopravvissuto a' giorni più belli dell' arte sua, addivenisse in trattarla malsicuro e ineguale.

CAPITOLO VIGESIMONONO.

GLI ALTRI POETI DELL' ANTICA COMEDIA, LA COMEDIA MEDIANA E LA NUOVA.

—

Di Cratino e d' Eupoli, di Ferecrate e di Ermippo, di Telecleide e di Platone, non che di molti loro competitori al premio della comedia, sono a noi pervenuti in gran copia i titoli di diverse comedie e citazioni di brevi passi: e questi sono veri tesori per l' accurata indagine dei minuziosi particolari della pratica del politico reggimento e della vita propria d' Atene, ma troppo poco ne offrono per una narrazione, quale è la nostra, che si propone tenere discorso d' intiere opere, e dei caratteristici distintivi dei poeti.

Intorno a Cratino molto più apprendiamo dalle brevi pitture, ma pur feconde di notizie, che già ne fece Aristofane, che non dai frammenti di soverchio rotti delle opere sue. Si par manifesto ch' egli avesse una natura a bella posta creata per la giuliva e sfrenata danza del bacchico *comos*, si che il tono fondamentale della comedia tanto vigorosamente si manifestò in esso, quanto già presso Eschilo quello della tragedia. Del giuoco capriccioso e fantastico s' innamorò con tutte le forze dell' animo suo, dal quale, caldo degli antichi e generosi sensi ateniesi, sfolgoravano vivi motteggi e la baia d' uno scherzo spiritoso. Quando poi assalisse persone, così era scevro di tema come d' ossequioso rispetto; a tal che Aristofane sembrò al paragone di lui più gentilmente culto, più destro nell' uso di quella parola che ognora pronta colpisce, nè affatto scevro d' una tinta almeno di quella sofistica cultura euripidea, che pure avea così assiduamente combattuto.

« Chi sei tu mai, trovavasi presso Cratino, o oratore dall'acutissimo ingegno, o cacciator di sentenze, o tu piccolo Euripidaristofane? » [1]

Già le denominazioni dei cori ci mostrano in parte quanto varie ed ardite invenzioni fossero fondamento alla poesia di Cratino. Ch' ei non pure compose un coro di Archilochi e di Cleoboline, o per intenderci, di beffeggiatori studiosi di far vituperio e di donne amanti degli indovinelli, ma anco più, apprèsentò su la scena quali cori Chironi ed Ulissi e fin anco Panoptessi, ovvero enti, come l' Argos Panoptes della mitologia, bicipiti e da gl' innumerevoli occhi, [2] co' quali, secondo un' ingegnosa interpetrazione, [3] ei ne rappresentò i discepoli d' un filosofo speculativo di quel tempo, Ippone, a cui nulla rimase nascoso nè in cielo nè in terra. E le ricchezze eziandio (πλοῦτοι) e le ateniesi leggi (νόμοι) divennero cori appo Cratino; come in generale, nell' attica comedia, fu comune libertà di dare vita e persona a tutto che meglio le talentasse. [4]

Meglio che di tutte le altre ci è noto l' andamento di una comedia di Cratino, che cade negli ultimi anni della sua vita, e avea titolo *Pitine*, ovver la bottiglia. Che Cratino ne' suoi più tardi anni si fosse dato smodatamente al bere, è cosa innegabile, ed Aristofane ed altri comici lo deridevano già come un vecchio imbecille, la poesia del quale siasi tutta nel vino sommersa. Ma allora il vecchio poeta comico, anche una fiata raccolse le sue forze, e tanto ebbe vigore e fortuna, che nell' anno 423 conseguì la vittoria contro tutti i suoi rivali, nel cui numero era pure Aristofane con le sue *Nubi*. E questa

[1] Τίς δὲ σύ; (κομψός τις ἔροιτο θεατής)
Ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.
Della risposta d'Aristofane è fatto cenno al cap. XXV.

[2] κρανία δισσὰ φορεῖν, οφθαλμοι δ' οὐκ ἀριθματοί.

[3] Bergk, *De reliquiis comœdiæ Atticæ antiquæ*, pag. 162.

[4] Così le Ἑορταί e le Νῆσοι di Platone erano certamente denominate dal coro non che le Ἆγροι e le Τόλμαι di Crate.

comedia appunto fu la *Pitine*, nella quale con moltissima franchezza il poeta fece di sè stesso l'obbietto dell'opera. Qual legittima consorte di Cratino e cara sposa de' suoi più giovani anni ivi s'apresentò la Comedia, e mosse amari lamenti, perchè il suo consorte la trascurasse per tener dietro invece a un' altra donna che appunto era la Bottiglia. Ed ella all' Arconte s'indirizza e promuove un' accusa di punibile trascuratezza (κάκωσις); e se il marito ai suoi doveri non torni, chiede il divorzio. Indi consegue che nel cuore del poeta, rientrato in sè stesso, si risveglino gli antichi amori, e finalmente risorga in tutta la forza e lo splendor del suo genio, finchè gli amici (tant' oltre ei spinse nel drama la cosa) non si propongono di turargli la bocca, perchè tutto inonderebbe altrimenti con la larga fiumana della sua poesia e de' suoi versi.[1] Sembra infatti, che Cratino non meritasse in questa comedia il rimprovero che gli era fatto in tutte le altre, ch' egli cioè convenientemente non isvolgesse le sue eccellenti invenzioni, ma anzi qua e là le andasse egli stesso disseminando.

Già nell' epoca del fiorire di Cratino fu portata una legge per la quale limitavasi la libertà degli scherni nella comedia (anno primo dell' Olimp. LXXXV; a. C. 440). Nell' angustie di questa legge, che pur non rimase molto tempo in vigore, egli è molto probabile siano stati rappresentati gli *Ulissi* ('Οδυσσεῖς) di Cratino, intorno alla qual comedia gli antichi scrittori di cose letterarie[2] avvertirono ch' ella s'avvicinò al carattere della comedia mediana: non è infatti difficile, che, tenendosi lungi da qual tu vuoi satira personale o politica, tutta si chiudesse nel cerchio delle umane contingenze

[1] Cratini, *Fragmenta coll. Runkel.*, pag. 50. Meineke, *Hist, crit. com. Græc.*, pag. 51.

[2] Platonius, *De comœdia*, p. VIII. Se la comedia prende a beffeggiare (διασυρμόν τινα) l' *Odissea* d' Omero, certamente non vuol per ciò intendersi che Cratino abbia voluto criticare e porre Omero in ridicolo.

in generale, a cui ben si poteva adattare il subbietto d' Ulisse presso Polifemo il *Ciclope*.

Un poeta latino che suole con molta accuratezza scegliere le parole onde fa uso, e dar loro una speciale pienezza di significato,[1] chiama Cratino *l' ardito*, e subito dopo lui Eupoli *l' iracondo*. Che questi fortemente s' adirasse contro le irrompenti malvagità, e sapesse dare una sua speciale amarezza alla satira, è manifesto essere stata una delle qualità fondamentali del carattere d' Eupoli, del quale è poi d' altra parte celebrata la ricca invenzione.[2] A sè medesimo rivendicò egli stesso una gran parte de' *Cavalieri* d' Aristofane, di quella comedia vo' dire in cui più largamente la satira personale dispiegasi. All' incontro, Aristofane sostiene che Eupoli imitato abbia, ma con cattive aggiunte guastandoli, i *Cavalieri* nel suo *Marica*.[3] Del *Marica* noi nulla più che questo è noto : essere stato posto in su la scena nell' anno terzo dell' Olimp. LXXXIX (a. C. 421), e sotto cotal nome di schiavo essere stato inteso il demagogo Iperbolo, successore di Cleone nel favore del popolo ; questi poi, come appunto Cleone, rappresentavasi quale un uomo privo di liberale educazione e sfornito de' sentimenti più comuni e volgari ; bersaglio poi degl' intrighi di lui era nella comedia rappresentato specialmente il buon Nicia. Ma forse la più velenosa comedia di Eupoli furon le *Bapte*, di cui spesse volte è fatto ricordo nell' antichità, ma pur tale che non sia facile farsi del drama una ben chiara idea. L' autore di questo libro ritiene tuttavolta come meglio probabile che la comedia d' Eupoli s' indirizzasse contro l' etería o la società d' Alcibiade : e massimamente contro quello strano miscuglio ch' essa faceva di sfrenatezza, beffandosi degli antichi costumi, e dispregiando con frivoli modi la religione de' padri,

[1] *Persio*, I, 124. Con ciò concorda anche la *Vita Aristophanis*.

[2] φαντασία, εὐφάντασϛος. L' istesso grammatico celebrà del pari l' elevatezza (ὑψηλός) di Eupoli e la sua grazia (εὔχαρις). Ma ivi è forse di soverchio vantata cotal qualità.

[3] Aristof., *Nubi*, 553.

mentre poi volentieri ammantavasi d'un culto secreto e straniero. S'appresentavano nella comedia Alcibiade e i suoi compagni sotto 'l nome di Βαπταί, tolto, come sembra, da una qualche costumanza d'immersione del mistico culto, e quali adoratori d'una barbarà divinità, o la tracia Coti o Cotitto, il cui feroce culto, celebrato con una musica che era capace di fare istupidire, ben s'adattava a ricoprire ogni sfrenatezza e lussuria: e queste cotali pitture, se ne giudichiamo dall'imitazione che già ne fece Giovenale,[1] ben esser doverono e vive e vigorose.

Compose Eupoli due comedie, che manifestamente erano fra loro stesse in relazione, rappresentando amendue il politico stato d'Atene, l'interno cioè l'una, e l'altra lo stato esteriore di essa. La prima erano i *Demi*, in cui le borgate dell'Attica, onde il popolo (δῆμοι) era composto, formavano il coro. In essa, Mironide, un capo popolo di molta autorità e reputazione, sopravvissuto a Pericle e a gli altri uomini grandi di quell'età, trovandosi omai ne' suoi tardi anni in mezzo ad una popolazione degenerata solo e quasi isolato, discendê nel Tartaro con l'intendimento di ricondurne ad Atene uno de' suoi antichi duci; e di fatto e' ritorna nel terrestre mondo Solone, Milziade, Aristide e Pericle.[2] Così e la pittura del carattere morale di tali uomini, nella quale anco col rispetto dovuto alla loro grandezza, era pur sempre lecito un qualche lieto scherzo, e dall'altra parte la viva rappresentazione dell'attuale condizione d'Atene, priva di valenti condottieri

[1] Giovenale, XII, 91. Raffr. Buttmann, *Mythologus*, II, pag. 159-167. Meinecke, *Quæstiones scenicæ*, spec 1, pag. 44. Lobeck, *Aglaophamus*, tom. II, pag. 1008. Lucas, *Eupolis et Cratinus*, pag. 84. Fritzsche, *Quæst. Aristoph.*, I, pag. 201.

[2] Che Mironide vada a prender Pericle, si par manifesto ove paragoniamo Plutarco, *Pericle* 24, co' luoghi presso Aristide Platonio ed altri. (Raffr. Raspe, *De Eupolid.*, Δήμοις ac Πόλεσιν Lips., 1832). Pericle interroga Mironide perchè sia venuto a prenderlo, se Atene abbia o no valenti uomini, se 'l figlio suo che già ebbe da Aspasia non sia un gran politico, ed altre simili cose. Da tutto ciò chiaramente si vede esser Mironide che su la terra l'ha ricondotto.

d' esercito, e di potenti capitani di popolo, con la più grande facilità ti si offerivan dinanzi. Sembrerebbe da pochi frammenti che ne abbiamo, che 'l mondo di quassù ben poco fosse andato a genio a quegli antichi eroi, sì che 'l coro si fosse messo a pregarli, affinchè la repubblica e gli ateniesi eserciti non lasciassero nelle mani di effemminati e lussuriosi giovani; la comedia poi così aveva termine: il coro dedicava a questi eroi i suoi bastoni d'ulivo ravvolti di lana (εἰρεσιῶναι), co' quali aveva reso onore a gli spiriti del Tartaro, crescendo valore alle sue preci: e ciò facendo, poi che i bastoni avevan servito al sacro rito, a gli eroi prestava venerazione di Dei. Le πολεῖς o le città, all'incontro, avevano il loro coro composto delle città confederate o meglio tributarie d' Atene: splendeva fra queste l' isola di Chio, serbatosi ognora fedele a gli Ateniesi, e perciò meglio trattata; Cizico invece della Propontide teneva l' ultimo luogo; ma invero ben poco della composizione di questa comedia può mettersi in chiaro.

Degli altri comici di questo tempo, può anco meglio esser distinto Crate per ciò appunto ch' egli è più da gli altri diverso. Crate da attore che ei fu di Cratino, si levò poeta, ma non per questo imitatore di Cratino, chè anzi affatto abbandonò il campo che Cratino e gli altri comici avevan preso a percorrere, cioè la satira politica; chè forse ne lo ritenne la condizione sua meno indipendente, la quale rompevagli il coraggio di assalir su la scena i più potenti demagoghi, o forse stimò fossero stati omai colti in questa parte della comica gli allori più splendidi. Tutta la sua virtù, fu nell' artistico disegno e negl' intrecciamenti delle sue comedie: [1] le quali sapevano destar l' interesse col buon andamento della favola che svolgevano, sì che dicesse di lui Aristofane, [2]

[1] Arist., *Poet*, c. 5: τῶν δὲ 'Αθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν: cioè: de' comici ateniesi Crate pel primo cominciò ad abbandonare la satira personale, e far narrazioni o poesie di generale subbietto.

[2] *Caval.*, 358. Meinecke, *Hist. crit. com. Græcæ*, pag. 60.

ch'aveva ottimamente trattati gli Ateniesi con poca spesa, dando loro con gran sobrietà a gustare le più ingegnose invenzioni. Le comedie infatti di Crate erano propriamente quadri di umani costumi: ch'egli per modo d'esempio, fu 'l primo che ne presentasse in su la scena l'ebbro, come poscia Ferecrate, il quale sopra ogni altro de' comici attici a Crate avvicinavasi, [1] sotto le più veritiere sembianze il mangiatore dipinse.

Aristotele pose Crate insieme col siciliano comico Epicarmo, e certa cosa ella è che a lui più assomigliava, che non a gli altri attici poeti di comedie. [2] Sarà questo adunque il luogo meglio opportuno a tener proposito di questo celebre poeta; chè prima non avremmo potuto prendere in considerazione la comedia siciliana senza disturbar di soverchio lo svolgimento istorico del drama attico, che noi andavamo esplicando. Anch' essa, come già sopra osservammo, [3] collegasi con le antiche burle megariche, se non che prese a percorrere un sentiero affatto suo proprio. Già la burla megarica istessa certamente non ebbe quel carattere politico che s'arrogò sì presto l'attica comedia; ella invece si proponeva una tale specie di scherzi che affatto furono estranei alla comedia aristofanesca, l'imitazione vo' dire burlevole di alcuni determinati ceti e di certe cotali occupazioni della umana vita. La lieta e vivace osservazione del portamento e de' modi esteriori, che sogliono esser propri di chi versa di continuo in certi determinati ufficii ed occupazioni, fe'scorgere esservi pure un certo che di caratteristico e ad un tempo limitato, che come è lungi dalla liberale cultura, così meno abili ne rende ad altre occupazioni dalle ordinarie diverse, aprendo per tal modo un largo campo allo scherno ed alle facezie. Così *Mesone*, antico poeta ed attore comico di Megara, [4] presentò su la scena costante-

[1] Anonym., *De comœd.*, P. XXIX.
[2] Bergk, *De reliq. com. Att.*, pag. 285.
[3] Cap. XXVII.
[4] Questi, senza dubbio, visse in quel tempo in cui a lato alla comedia at-

mente la maschera del cuoco o del servo di cucina, e di qui tali servi in Atene ebber nome mesoni, e mesonici i loro scherzi appellaronsi.[1] In tali rappresentazioni ebbero una considerevole parte lo scimmiottare gli altrui movimenti col corpo, e' ridicoli gesti, de' quali, però, sembra che più avessero i Dori vaghezza che non gli Ateniesi; il giuoco in fatti dei *deicelicti* spartani consisteva solo nell'imitare certi caratteri della vita comune, come, per modo d'esempio, d'un medico straniero, per mezzo di una danza gesticolata e del semplice favellare della vita comune. Che poi per le colonie doriche un cotal genere di comica sia passato in Sicilia, tanto è più probabile quanto su' confini appunto del mondo greco troviamo diffusa una tale arte comica che costantemente prende diletto di certi determinati caratteri, che ognora sotto le medesime maschere s'appresentano. La comedia osca delle Atellane, che dalla Campania passò anche a' Romani, aveva propriamente tali costanti maschere come suo distintivo, e per quanto possa sembrar lunga la via da' Dori del Peloponneso agli Osci di Atella, pure nel nome istesso di queste maschere di carattere, manifeste pruove d'imitazione greca[2] ci si fan manifeste.

In Sicilia da prima la comedia appresentasi in Selinunte, colonia di Megara. Qui e prima di Epicarmo, abbenchè non possiamo con accertate testimonianze dir quanto innanzi, visse Aristosseno che in dorico dialetto compose comedie. D'esso sappiamo ben poco, ma pure è memorabile che fra le poche

tica esisteva la comedia megarica, chè ad essa, come ad una rozza burla, accennano Ecfantide anteriore a Cratino ed altri poeti eziandio dell'antica comedia. A questa medesima età appartiene anche il comico megarese Folino.

[1] Aristofane da Bisanzio, il grammatico, presso Ateneo, XIV, pag. 659; e Festo alla voce *Maeson*.

[2] Appartengono al numero delle maschere stabili delle Atellane il *Pappus* nome manifestamente greco, πάππος, e che ricorda il Παπποσείληνος o l'antico duce de' satiri del drama satirico: il *Maccus* di cui è spiegato il significato dal greco μακκοᾶν (essere stolido) e 'l *Simus* (almeno de' tempi più recenti: Svetonio Galba, 13) come specialmente s'appellano i satiri dal loro naso rincagnato.

notizie che lo risguardano, trovisi un verso che era principio di una più lunga invettiva contro gl'indovini;[1] egli pure è manifesto aver preso a subbietto le stoltezze ridicole d'intiere classi.

Il periodo più fiorente per la comedia siciliana fu quello in cui per la scena s'affaticarono *Formide*, *Epicarmo* e 'l figlio e discepolo di lui *Dinoloco*. Formide ci è detto amico di Gelone e institutore de' figli suoi; Epicarmo poi, secondo notizie degne di fede, era nativo dell'isola di Co e venuto in Sicilia col tiranno di quell'isola Cadmo, quand' egli ne depose il governo nell'Ol LXXIII, 488. a. C., ed emigrò in Sicilia. Allora per breve tempo il poeta visse nella siciliana Megara, dove è probabile incominciasse a consacrarsi alla comica musa. Ma poscia, quando nel primo o secondo anno dell'Olimp. LXXIV, 484 o 483 a. C., fu Megara conquistata da Gelone, e gli abitanti della città a Siracusa doverono trasmutarsi, anche Epicarmo passò a vivere in questa città; e appunto durando 'l reggimento di Ierone era nel suo più bel fiore la vita e l'arte di lui. (Ol. LXXV, 3; LXXVIII, 2; a. C. 478-467.) Per questa cronologica indicazione, già n'è dato di argomentare che la comedia di Epicarmo non potè essere direttamente politica, imperocchè alla libertà della scena difficilmente avrebbe potuto acconciarsi la sicurezza e la podestà del tiranno. Ma non pertanto vuolsi con ciò mettere in dubbio se de' grandi avvenimenti del tempo e delle sorti del paese toccasse indirettamente la comedia di Epicarmo, o se fors' anco largamente non le descrivesse; imperciocchè in varie opere sue accennare potremmo cotali allusioni agli avvenimenti del tempo: ma certamente la comedia d'Epicarmo, non si elesse come quella d'Aristofane in fra' diversi un partito politico, nè favorì a un intendimento speciale, per cui prendesse a combattere, studiandosi determinatamente di rappresentarne la condizione di Siracusa, fiorente e prosperosa, o misera all'incontro e 'n ruina. La comedia d'Epicarmo

[1] Presso Efestione, *Encheir.*, pag. 45.

aveva invece un intendimento generale ed umano: ch' ella mentre ne faceva rimprovero, ridevasi delle stoltezze e degli errori che da per tutto hanno luogo nella vita sociale degli uomini, quand' ella a un certo grado di cultura è pervenuta. Avendo egli infatti in sua podestà la rappresentazione efficace e manifesta della vita propria di certe determinate classi degli uomini, una gran parte delle opere sue furono, come sembra, vere comedie di carattere, quali il suo *Campagnuolo* (᾽Αγρωστῖνος) e i *Legati alla festa* (θεᾶροι); ed egli poi pel primo, come accertatamente ci è detto, portò su la scena lo scroccone e l' ebro, cui poscia Cratino adattò anco all' attica scena. Pel primo egli stesso usò il vocabolo *parasito* [1] che in seguito risuonò poi tante volte nelle opere drammatiche greche e latine, e possibile è eziandio che 'l primo sbozzo delle festive ma forti pitture, che di questa specie di persone fe Plauto, ad Epicarmo appartenga. [2] Certo che 'l poeta di Siracusa, quando concepì i caratteri di cotali persone, fe largamente mostra di quella destrezza che alla stirpe dorica era più specialmente propria che non alle altre stirpi greche, e per la quale in pochi tratti che ti colpiscono e in poche e vigorose locuzioni si racchiude un' osservazione sottile e accurata dell' umana natura, sì che ti sembra di penetrare affatto in essa, abbenchè sol poche parole sian dette. Alla quale abilità si congiunse in Epicarmo una tendenza filosofica che affatto era sua propria. Ch' egli fu uomo austero e di profonda e svariata scienza: in patria appartenne alla scuola de' medici di Co, che la loro arte derivavano da Esculapio; da Archefante poi, discepolo di Pitagora, era stato avviato a quel singolare sistema di filosofia, sì che le sue comedie ridondavano di filosofiche dis-

[1] Nel drama attico di Eupoli i parasiti del ricco Callia s' appresentavano come κόλακες, ma, poichè essi componevano il coro, era impossibile che eglino stessi fossero il vero obbietto della satira comica. Solamente Alessi della comedia mediana ne offrì il parasito sotto questo medesimo nome in su la scena.

[2] Il nome che 'l parasito ha nello *Stichus* di Plauto, *Miccotrogus*, è dorico e non attico, e forse in origine ad Epicarmo appartiene.

quisizioni[1] non pure, come in su le prime dovremmo credere, intorno a' concetti e a' fondamenti della morale, ma intorno eziandio ad argomenti metafisici, come Dio e 'l mondo, l' anima e 'l corpo. E in questo proposito difficile veramente è intendere come Epicarmo questi speculativi ragionamenti intrecciasse con la favola della sua comedia; basti il dirne però aver lui trovato via e modo di collegare la rappresentazione delle stolidità e delle ridicolezze del mondo dell' età sua con le cognizioni e' presentimenti più sublimi su la natura delle cose, perchè d' un subito si scorga quanto 'l suo modo da quello dell' attica comedia sia diverso.

Con questa tendenza generalmente umana e filosofica anche la forma mitica, che pur tanta parte ebbe nella comedia d' Epicarmo,[2] può ottimamente esser messa d' accordo. I personaggi mitici nelle loro qualità e proprietà caratteristiche, serbano tutto quello che ha generale valore, che è normale e indipendente da' particolari eventi, sì che meglio le ragioni interiori, le esteriori conseguenze, i sintomi e' criterii delle buone e delle male inclinazioni dell' anima possono addimostrarvisi. Se la comedia dorica e ciò che ad esso è affine sì nell' antica comedia e sì più specialmente nella media attica fosse a noi pervenuto in quelle evidenti rappresentazioni, potremmo chiaramente vedere ciò che ora solo n' è dato d' indovinare da' titoli e dagli scarsi frammenti; chè la mitologia, per questo modo considerata, altrettanto era fertile per la

[1] Epicarmo medesimo in alcuni be' versi che si hanno di lui presso Diogene Laerzio, III, 1, § 17, dice che verrà tempo in cui un suo successore, co' suoi discorsi in altra veste e senza metro, supererà tutti gli altri pensatori. È molto probabile che l' antologia filosofica, che andava pur sotto 'l nome d' Epicarmo, e da Ennio imitata nel suo *Epicarmo* in tetrametri trocaici, fosse un estratto della comedia di Epicarmo simile a quello che abbiamo dell' elegie di Teognide nella *Gnomologia* che di lui ci è pervenuta.

[2] De' trentacinque titoli delle comedie di Epicarmo insino a noi conservati, ben diciassette son tolti da mitici personaggi. Grysar, *De Doriensium comœdia*, pag. 274. Raffr. *Epicharmi fragm. coll.*, *H. Polman*, *Kruseman*, Harlemi, 1834.

comica quanto già per l'ideale mondo del drama tragico. È per sè naturalmente manifesto che, offerendola comicamente, l'essenza degli Dei e degli Eroi veniva a esser tratta in una più bassa sfera: l'antropomorfizzarli doveva condurre anche ad un ultimo passo, a concepire cioè affatto la vita loro nelle civili e domestiche condizioni dell'uomo volgare, e le loro inclinazioni e' loro più bassi appetiti mettere in mostra. Così l'Ercole dall'insaziabile desio di mangiare, fu un subbietto che Epicarmo tratteggiò co' più vivi colori;[1] in un'altra comedia[2] un convito nuziale degli Dei fu descritto come la solennità del più squisito lusso; una terza, *Efesto*, ovvero i bevitori,[3] rappresentava certamente la lite del Dio del fuoco con Era sua madre, come appunto una domestica contesa che nel più lieto modo ebbe termine, da che Bacco invitò ad un gran simposio l'irato figlio, che per isdegno aveva abbandonato l'Olimpo, e ubriacatolo lo ricondusse all'Olimpo con una fragorosa processione trionfale. Potremo tuttavia chiaramente riconoscere l'indole propria di questa comica mitologia dalle scene che per qualche modo tengono d'essa nelle comedie aristofanesche; il Prometeo che, qual malcontento raggiratore, suggerisce nell'Olimpo i mezzi di tòrre a gli Dei il governo; e l'ambasceria de' tre Dei in cui, per l'odor dell'arrosto, Ercole si dimentica di ciò che più importava a gli Dei, e 'l voto del peggiore fra' tre costituisce la maggioranza; ben ne dimostrano come dal mondo degli Dei potessero togliersi immagini rappresentative degli stati e delle condizioni umane che più vivamente colpissero. Da esse poi ad ogni modo si scorge come la trattazione comica della mitologia fosse anco affatto diversa da quella che nel drama satirico dominava. Chè infatti in questo si traggon gli dei ad una classe di enti di natura rozza e sensuale, in quella si

[1] Nel suo *Busiride*.
[2] Nelle *Nozze di Ebe*.
[3] Ἥφαιστος ἢ κωμασταί.

adducono invece a vivere una vita sociale con tutti i difetti appunto e le mancanze che nella sociale esistenza dell'umanità si rinvengono.

La comedia siciliana d'una generazione precedette l'attica nel suo artistico svolgimento; ma ciò non ostante più agevole è passare da la comedia d'Epicarmo a quella che *comedia mediana attica* s'appella, che non da Aristofane il quale in quella sua comedia che più inchina alla mediana troppo da sè medesimo si mostra diverso. Questa comedia mediana fiorisce in Atene allora quando, godendo pur sempre della sua illimitata libertà la democrazia, sembrò nulla meno, che 'l popolo sufficiente consapevolezza non serbasse di se medesimo, nè fiducia bastevole in ciò che facesse o imprendesse per offerire allo scherno della scena e lui stesso e' suoi duci e' principii onde la repubblica si reggeva, senza che da tale scherno fosse travolto. L'infelice evento che sortì la guerra del Peloponneso aveva rotte le primitive e vigorose forze dello stato ateniese, nè la recuperata libertà democratica aveva per anco restituita la pristina vigoria della vita pubblica; in tutte le parti del civil reggimento, nell'amministrazione delle finanze, nel condurre la guerra, nella pratica della giustizia, troppo v'era difetto e debolezza, perchè 'l popolo ateniese, sebbene soverchiamente agiato e amante de' suoi piaceri per trarsene fuori da senno, non se ne accorgesse; e in circostanze cotali, uno scherno qual era quello d'Aristofane, che non più ne avrebbe offerto sotto splendida forma singole ombre, ma sì, mancatogli ogni lieto elemento della comedia, tutta una tenebrosa figura, senza serbare verun rispetto, messo ne avrebbe in vista, era a sopportarsi impossibile. Indi avvenne che i comici di questo tempo a un più universale fine s'indirizzassero, e tale che l'uomo in generale attingesse, come già di sopra addimostrammo in proposito della comedia megarica e di tutto ciò che da essa dipende; rappresentarono quindi le ridevoli stoltezze

de' diversi stati e delle classi diverse della società,[1] affatto imitando anco 'l favellare della vita quotidiana che fra loro avea corso, ben più fedelmente che non avesse praticato Aristofane, fatta eccezione per que' luoghi in cui tale volgare eloquio cedeva il posto alle periodiche imitazioni della poesia epica e tragica.[2] Ma nè meno a questi poeti mancò il sale della satira personale; se non che la non andò più a ferire i potenti nè i capi del popolo;[3] e qualora essi ne fosser bersaglio, non già lo furono pel loro politico carattere o per le loro proposte governative che il popolo avesse sancite: la comedia mediana prese invece a coltivare un suo proprio e limitato campo, quello voglio dire de' letterari partiti e delle gelosie letterarie. Nelle poesie della comedia di mezzo, abbondarono le beffe dell' accademia platonica, della rinascente scuola pitagorica, de gli oratori e de' retori del tempo, degli epici e de' tragici poeti, sul proposito de' quali risalirono anche nell' età passata, sommettendo a la loro critica eziandio ciò che fosse debole o difettoso in Omero. Ma questa critica affatto era diversa da quella che Aristofane esercitò contro Socrate, e che moveva intieramente da le condizioni pratiche della vita; la critica invece che si proponeva la comedia di mezzo, solo ne' rispetti letterari versava; e se da separati saggi possiamo farne giudicio, ben accuratamente s'addentrava a discorrere del letterario carattere proprio degli uomini al suo flagello

[1] Un cuoco spaccone, parte ognora principale nella comedia di mezzo, era già il primo personaggio nell' *Eolosicone* d' Aristofane. Quanto poi la formazione de' caratteri stabili dalla comedia megarica e siciliana dipendesse, da ciò si vede che Polluce, Onom. IV, § 146, 148, 150, fra le maschere della nuova comedia nomina il parasito siciliano e 'l cuoco Mesone (e ciò anco dopo quello che fissò il Meinecke *Hist. crit. com. Græc.*, pag. 564. Raffr. più innanzi.

[2] Indi si spiega perchè lo Scoliaste al v. 515 del *Pluto* dal tono epico di quel luogo riconosce il carattere proprio della comedia di mezzo).

[3] Questi comici invece rappresentavano, schernendoli, gli stranieri dominatori: così il *Dionigi* d' Eubolo era contro il siciliano tiranno indirizzato, il *Dionis Alessandro* di Cratino iuniore contro Alessandro di Fere. Del pari Menandro schernì più tardi Dionigi, il tiranno d' Eraclea, e Filemone il re Maga di Cirene.

sommessi. Già nella transizione dall' antica alla comedia di mezzo noi vediamo compiersi un assoluto mutamento nell' interna istoria d'Atene: gli Ateniesi, da un popolo ch' essi furono di politici, si trasmutano in un popolo di letterati; in vece di sentenziare della politica ellenica e de' processi de' confederati, si fanno giudici della purezza dell' attica favella, del buon gusto dell' eloquenza, e anzi che dall' antagonismo delle politiche idee di Temistocle e di Cimone, tutte le menti eran commosse da le lotte fra le nemiche scuole de' filosofi e de' retori agitate. Questo cambiamento non si compie assolutamente che all' età de' successori d'Alessandro, ma la comedia di mezzo sta là quasi come un segnale che n' indichi questa via. Che poi anco qui di frequente s' incontri la forma mitica, [1] può con le istesse ragioni spiegarsi che già di sopra accennammo, tenendo proposito della comedia siciliana: le descrizioni di generali caratteri di mitica forma furon vestite. Ma non dovremo tuttavolta nascondere esservi qualche cosa di mal sicuro e d' incerto nelle nostre idee su la comedia mediana; del che è cagione la natura istessa di questa comedia che è più presto una forma di transizione che non un proprio genere della comedia; il perchè fra molte rassomiglianze, ch' ella ha con la comedia antica, già vi si trovano le particolarità della nuova. Aristotele poi non parla che della comedia antica e nuova, nè quella di mezzo particolarmente distingue.

Anco della comedia mediana i poeti son molti, imperocchè riempiono tutto 'l tempo che va dall' Olimp. C, a. C. 380, al dominio d'Alessandro. Son de' più vecchi i due figli di Aristofane, *Araco* e *Filippo*, è il fertilissimo *Eubolo* (circa l'Olimp. CI, a. C. 376); segue di poi *Anassandrido* il quale è fama avesse pel primo nella comedia importato

[1] Di tali comedie mitiche ci dà un lungo elenco il Meinecke, *Hist. crit. com. Græc.*, pag. 283 e seg.

le istorie d'amore e di seduzione,[1] pel che la comedia mediana già accenna alla nuova, come quella che in sè contiene i germi dello svolgimento proprio di essa; quindi *Amsi* e *Anasilao* che fecero entrambi bersaglio delle loro beffe Platone, *Crátino* il giovine e *Timocrate* che si prese beffa degli oratori Demostene e Iperide; più tardi *Alessi* che fu de' poeti migliori e più fecondi fra questi, i cui frammenti però accennano una decisa affinità con la nuova comedia: e di fatto fiorì anco ad un tempo con Menandro e con Filemone.[2] Dell' istessa età e affine nel genere è *Antifane*,[3] certamente il più fertile di tutti i poeti della comedia di mezzo, e veramente inesauribile per la forza dell' invenzione e la ricchezza delle sue facezie. Il numero delle opere di lui, che giungevano a trecento e più ancora secondo altri, sta a provarci che i comici di quel tempo non più rappresentavano, come già Aristofane, singole comedie alle Lenee e alle Dionisiache, ma invece o componevano anco per altre feste le loro comedie, ovvero, il che più volentieri accettiamo, diverse comedie per le medesime feste.

Questi ultimi poeti della comedia di mezzo si trovarono già a vivere in que' medesimi tempi ne' quali come loro rivali s'alzavano i nuovi poeti della comedia, i quali in ciò, a quanto sembra, n' eran diversi che più risoluti e più diretti seguivano un nuovo sentiero: uno de' primi fra questi poeti è *Menandro*, che fiorì nell' età prossima alla morte d'Alessandro;[4] ma egli è nel medesimo tempo il più perfetto fra essi, nè ciò dovrà recarci meraviglia, se la comedia di mezzo

[1] Ma anche il *Cocalo* di Aristofane (*Araco*) aveva, secondo Platonio, una scena di seduzione e di riconoscimento affatto come le comedie di Menandro.

[2] Come si vede dal frammento d' Ipobolimeo presso Ateneo, XI, pag 502. B. Meinecke, *Hist. crit. com. Græc*, pag. 375.

[3] E' fece menzione del re Seleuco: Ateneo, IV, pag. 156, C.

[4] Menandro diè la sua prima comedia quand' ancora era giovanissimo (efebo): Ol. CXIV, 3, av. Cr. 322, e morì nell' anno primo dell' Ol. CXXII, a. C. 291.

risguarderemo quale una preparazione alla nuova.[1] Poscia è *Filemone* appresentatosi già per la prima volta alquanto innanzi a Menandro, ma lungamente a lui sopravissuto, e sempre molto accetto al popolo ateniese, abbenchè i sottili conoscitori l'abbiano ognora di gran lunga posposto a Menandro;[2] poi *Filippide* contemporaneo di Filemone[3] e d'alquanto più giovine *Difilo* di Sinope:[4] *Apollodoro* di Gela contemporaneo a Menandro; *Apollodoro* di Caristo della generazione successiva,[5] e un considerevole numero di altri poeti che più o men valorosi a questi s' aggiunsero.

Passando così dalla comedia di mezzo alla nuova, noi entriamo in una più agevol regione, chè qui le romane imitazioni insieme co' molti e talora lunghi frammenti bastano a darne una ben chiara idea della comedia di Menandro, nel suo tutto e nelle sue singole parti; chi in fatti, di bell' ingegno fornito, conseguito avesse con gli studi la necessaria perizia della lingua greca e 'l sottile discernimento dell' idioma degli Attici, facilmente anc' oggi potrebbe rifarne una comedia di Menandro che tenesse 'l luogo dell' originale. Nè la comedia romana dobbiamo già risguardarla com' un' erudita e puramente letteraria imitazione della comedia greca; chè anzi ad essa per vitale forza s' aggiunge, da che a Roma, e non già per la trasmissione sola che se ne può fare pe' libri, passò tutta la dramatica greca, alla quale anco per ragione di tempo, senza interruzione veruna, la comedia romana è congiunta. Imper-

[1] Secondo l' anonimo, *De comœdia*, è detto che Menandro fosse nell'arte sua specialmente istrutto da Alessi.

[2] Quand' e' riportò il premio a paragone con Menandro, questi gli disse: Filemone, non arrossisci di vincermi? *Gellio*, XVII, 4.

[3] Secondo Suida, s' appresentò, nell' Ol. CXI, anco prima di Filemone.

[4] Sinope in questo tempo era la patria di tre comici: Difilo, Dionigi e Diodoro, e nel medesimo tempo del cinico Diogene. Derivare il oome da Giove (dal Giova ctonico o Serapi di Sinope) dev' essere stata comuna usanza de' Sinopesi.

[5] Secondo che ha determinato il Meinecke, *Hist. crit. com. Græc.*, pag. 459, 462.

ciocchè, egli è vero che 'l tempo in cui meglio fiori la comedia fu quello che immediatamente successe ad Alessandro; ma a quella prima tenne dietro una seconda generazione, come a Filemone il padre Filemone suo figlio, e comici poeti di minor conto e minore autorità si saran presi anco più innanzi cura di dare diletto al popolo con nuove comedie, sì che allora quando Livio Andronico s'appresentò per la prima volta al pubblico romano con opere dramatiche composte alla foggia de'Greci (ab U. C. 514 e 240 a. C.), altro già ardimento non ebbe che di tentare in lingua romana ciò stesso che molti suoi colleghi dell'arte solevano fare in quel suo medesimo tempo nelle greche città; chè ad ogni modo le comedie di Menandro e di Filemone erano allora l'usato diletto che 'l pubblico cólto ricercava ne' teatri di tutte le greche città, sì d'Italia come d'Asia. E la cosa siffattamente prendendo a considerare, ne pare d'averla presa sotto 'l vero rispetto pel quale è possibile intendere tutta l'attinenza che è fra'latini comici e' greci; la quale è per vero così singolare, che solamente sotto queste determinate istoriche condizioni potè svolgersi di questa guisa. Due casi infatti avremmo qui ad aspettarci: o che le versioni delle comedie di Menandro, di Filemone e degli altri siano state offerte al più culto pubblico romano, o che ne siano state tentate più libere imitazioni, per le quali quelle opere fossero a così dir trapiantate nel suolo romano e romane fatte, non solo in tutte le loro attinenze a' costumi e a politici instituti e a riti e al carattere, ma sì che fossero accomodate al gusto di tutto il popolo romano, e potessero quasi avere generalmente corso fra esso. Ma nè l'uno nè l'altro di questi casi ebbe veramente effetto; chè piuttosto si tenne un sentierò di mezzo, pel quale queste comedie addivenendo romane si serbano greche. In altre parole: nella greca comedia (la così detta *comœdia palliata*) de'Romani, la cultura greca e l'attica più specialmente a Roma s'estende, costringendo i Romani, per ciò

che volevano d'essa partecipare, come già tutto 'l mondo incivilito d'allora, a sommettersi per le fogge e le condizioni esteriori a la forma greca, e fino al luogo sul quale si passa il drama, concedendo esser l'attica vita come il modello della lieta socievolezza; e, per dirlo in più chiare parole, eglino stessi sembrare talvolta o almeno per alcune ore barbari, come barbari talora i romani comici e loro stessi e' loro connazionali appellarono. [1]

Eraci necessità di premettere queste osservazioni, abbenchè a rispetto del tempo sembrar potesse che qui non abbiano il loro luogo, a ciò che giustificassimo l'uso che pel nostro scopo dobbiamo fare di Plauto e di Terenzio. I romani comici, secondo il loro proprio gusto, apprestavano l'attico cibo al palato romano: più saporoso e più forte, sia per modo d'esempio, Plauto, più moderato e dilicato Terenzio, [2] ma pure il cibo fu sempre attico: e l'Atene che qui fu offerta all'occhio romano, era l'Atene de' dominatori macedoni, che s'appellavano Diadochi o Epigoni. [3]

Era dunque Atene, che la sua libertà e la sua politica grandezza aveva pur troppo perduto nella battaglia di Cheronea e per la guerra di Lamia; ma ella era pur sempre la rèina delle città, ricca di popolazione, fiorente di commercî e di navi, prosperosa per la materiale ricchezza di molti fra' suoi cittadini. [4]

[1] V. *Plautus Bacchid.*, I, II, 15; *Captivi*, III, I, 32; IV, II, 104; *Trinummus*, Prol. 19. Festus alla voce *barbari* e *vapula*.

[2] Plauto è tuttavia, ben più che altri non lo consenta, imitatore e spesso anco traduttore de' comici attici. Degli altri, fatta astrazione da Terensio, quegli che più tenne da presso a Menandro, fu Cecilio Stazio.

[3] Tanto è ciò vero che i comici romani danno un luogo considerevole alle parti più speciali del diritto attico, come, per esempio, a ciò che risguarda le figlie *epicleri* o uniche e che accoglievano tutta quanta l'eredità, e alle condizioni dello stato ateniese, come la cleruchia di Lemno.

[4] Lo stato finanziario d'Atene apparentemente tanto era florido sotto Licurgo (cioè fra l'anno 338 e 326), quanto sotto Pericle. La popolazione e 'l numero degli schiavi in Atene erano stati accertati dal censimento fattone sotto Demetrio Falereo. Anco sotto Demetrio Poliorcete poderosa era la flotta d'Atene, e in brevi parole, anco all'Atene di questi tempi, ove non le fosse mancato lo spirito, non mancavano i messi da farsi rispettare anco ai re.

Ma osservata più profondamente, quest'Atene tanto era diversa da quella di Cimone e di Pericle, quanto a modo d'esempio un vecchio debole, ma pur sempre amante della vita e de' piaceri e della gioia, è diverso da un uomo vigoroso e gagliardo nella pienezza delle sue forze e della sua intellettuale attività. Le virtù, che ne' più antichi tempi al carattere nazionale s' erano connaturate, risoluto valore e sottigliezza di spirito, ora se n' erano affatto disgiunte: chè quello non era più che alle mani di mercenarie schiere e senza patria, le quali facevan mestiero di guerra; mentre i cittadini ateniesi, solamente per certi rari impulsi, aprivano l'animo ad un guerresco entusiasmo che presto divampava, ma altrettanto presto estinguevasi; il sottile intelletto e l'acutezza poi della mente degli Ateniesi, cessata omai ogni politica importanza, se non andò a perdersi nelle scuole de' filosofi o de' retori, a ciò si volse che nella vita sociale passavasi, o alle lusinghe cedette d' una vita leggiera e inchinata al piacere.

Allora, per la prima volta, addivenne centro e fondamento della dramatica poesia ciò che poscia lo fu sempre appo i popoli che accolsero la greca cultura, l' *amore*: [1] ma non già nelle più nobili forme onde poi s' è vestito. L' insocievole e ritirata vita delle *fanciulle ateniesi*, quale già innanzi la descrivemmo, tenendo proposito della poesia saffica, [2] si serbò anco appresso nelle famiglie de' cittadini ateniesi, sì che in que' costumi non fosse possibile una pratica amorosa che durasse un qualche tempo con la figlia d'un cittadino; nè un frammento in vero nè un' imitazione di Menandro fa mai cenno di ciò; chè se 'l nodo della comedia è nella seduzione d'una fanciulla ateniese, questa ebbe sempre luogo in un incidentale incontro, per esempio, in un pervigilio da la religione sanzionato in Atene in sin da' tempi più remoti, e nello

[1] *Fabula iucundi nulla est sine amore Menandri.*
Ovid., *Tristi*, II, 371. Meineke, *Men. et Philem.*, *Frag.*, p. XXVIII.
[2] Cap. XIII.

stato di allegria giovanile e d'ebbrezza; o altrimenti la seduzione fu d'una schiava ed etéra, onde s'è mortalmente invaghito un giovine, e che poi si riconosce legittima cittadina ateniese, e allora il matrimonio suggella quest'unione stretta da prima con diverso fine.[1]

Del praticar con l'etére, a' tempi d'Aristofane, facevasi tuttavia rimprovero a' giovani; ora invece lo aveva in costume ogni giovine bene stante, che strettamente non fosse tenuto dal padre; e con queste donne, sempre straniere o liberte,[2] più o meno culte e di modi graziosi fornite, i giovani che avessero facoltà di mantenerle, stringevano più o meno durevoli unioni, nelle quali serbandosi costanti, naturalmente accadeva che spesso si mostrassero poco disposti a tor moglie, tanto più che le figlie legittime de' cittadini attici erano pur sempre educate molto strettamente e di poca cultura fornite.[3] I padri, o accondiscendendo al favorito principio che debba la gioventù disfogarsi a sua posta, lasciano a' figli una discreta libertà, o per ispilorceria studiano trattenerli in una omai tarda austerità di costumi, non senza che facilmente accada ch'eglino stessi, nell'avanzata loro età, commettano le stoltezze che tanto severamente riprovano. In questi domestici intrighi hanno moltissima parte *gli schiavi*: già da' tempi di Senofonte lo spirito democratico così li avea favoriti, che si mettessero quasi a paro, per l'esterna apparenza almeno, del semplice cittadino; ma poscia il progressivo infemminirsi de' costumi, e la generale licenza anco maggiormente li aveva innalzati, tanto, che in queste comedie non è raro il caso che uno schiavo sia l'autore di tutto l'intrigo, ch'ei solo con la sua astuzia salvi il suo giovin signore da un imbroglio

[1] Ciò è la φθορά ed ἀναγνώρισις che è fondamento a sì gran numero delle comedie di Menandro.

[2] V., per es., le *Nubi*, 996.

[3] Perciò l'ἑταίρα è essenzialmente dalla πόρνη diversa, la quale è schiava della o del πορνοβοσκός (lenone o mezzana) sebbene anco le πόρναι per amanti che le riscattino (λύονται) possan passare a quella men disonorevole condizione.

spiacevole, procacciandogli modo di giungere a possedere la sua bella; abbenchè veramente s' incontrino talora anco meglio ragionevoli schiavi, che cercano di persuadere il padrone a sottrarsi con una improvvisa risoluzione dal pesante giogo di una prepotente etéra.[1] Di non minore importanza in alcune comedie è la parte che vi sostengono i parasiti, i quali, anco fatta astrazione dalla situazione affatto comica in cui li pone la loro deliberazione e 'l consiglio fermato nella loro vita di mangiare senza lavorare, ben si prestano a'bisogni del poeta comico, per ciò che quasi formano parte della famiglia, sono stretti nelle più diverse relazioni sociali, e per un pranzo s' acconciano a renderti qual tu voglia servigio. De' personaggi poi che più di rado in questa comedia si mostrano, nomineremo solo il « mangia ferro » o 'l *miles gloriosus*, che non è mai un guerriero ateniese, nè un soldato cittadino, come già gli eroi del buon tempo antico: ma si un condottiero di mercenari, che arruola i suoi fanti ora pel re Seleuco ed ora per qualche altro coronato duce d' eserciti, che senza molta fatica nell' opulenta Asia fa largo bottino, per poi spensieratamente dissiparlo con le amabili cortigiane d' Atene, che de' suoi servigi mena vanto appunto per venderli, e che così s' è omai avvezzato a farla da grande e millantatore; ma nel medesimo tempo egli è un mezzo barbaro, cui è di gran

[1] Così nell'*Eunuco* di Menandro dopo la scena di cui Persio, *Sat.*, V, 161, dà, in piccola proporzione, una imitazione e quasi una copia in miniatura. Persio in quel luogo ha dinanzi a gli occhi Menandro istesso, e non già l'imitazione di Terenzio nella scena prima dell' atto primo dell'*Eunuco*, sebbene i personaggi Fedria, Parmenone e Taide di Terenzio corrispondano a quelli di Menandro, Cherestrato, Dao e Criside. Ma presso Menandro il giovine consigliasi con lo schiavo allora che l' etéra lo ha discacciato, pel caso possibile che 'l richiami di nuovo, laddove presso Terenzio egli è già invitato per riconciliarsi dopo un litigio. Ciò deriva da un modo speciale di composizione comica propria de' poeti latini, e chiamato *contaminatio*; pel quale, compenetrandole, egli ha lavorato nel medesimo tempo sopra due comedie di Menandro l' *Eunuco* e l' *Adulatore*, il che, per avere sufficiente luogo, lo costrinse a raccorre alquanto più tardi i fili dell' *Eunuco*. Anco gli *Adelfi* di Terenzio erano preceduti dal Γεωργός di Menandro, e da' Συναποθνήσκοντες di Difilo.

lunga superiore il suo parasita, anzi tanto che un accorto schiavo capace è di metterlo in sacco; e così potremmo andar seguitando a dire di quanti altri connotati di simil genere si possono raccogliere dalla comedia romana, ma che riportati a un secolo innanzi la loro vera luce ricevono. [1]

Questo è 'l mondo in cui visse un Menandro, e cui egli, secondo le generali testimonianze, dipinse con mirabile verità. Che questo non sia un mondo commosso da potenti interessi e da grandi idee, di per sè è chiaro. La forza degli antichi principii morali e 'l calore de' religiosi, politici e patrii sentimenti a poco a poco erasi intiepidito e indebolito in una politica filosofica, di cui erano principali elementi un' umanità ed equità naturale, un certo buon senso da sottili osservazioni nutrito, e capitale principio quel *vivere e lasciar vivere*, che ben presto l'attica democrazia avea stabilito, e l'infievolita morale di quel tempo massimamente allargato. [2]

Per l'istoria interiore di questi tempi è a nostro credere un fatto molto significativo, che Menandro ed Epicuro sian nati nel medesimo anno ad Atene, ed abbiano passato la loro gioventù fra gli stessi esercizi (συνέφηβοι), [3] sin che poi in iscambievole amicizia legaronsi, avendo così affini anche i loro intendimenti dell'animo. Chè se gravissima ingiuria faremmo all'uno ed all'altro, reputandoli servi d'una rozza

[1] L'ἀλαζών di Teofrasto (caratt. 23) ha qualche affinità col Taso della comedia, come, in generale, i caratteri tutti di Teofrasto co' personaggi di Menandro, se non che quegli, anzi che un mercenario, è un cittadino ateniese che molto si vanta delle sue relazioni co' Macedoni.

[2] Alle costituzioni aristocratiche della Grecia si congiunse sempre una più severa sorveglianza de' costumi ed una *censura morum*; fu invece generale principio della democrazia ateniese non limitare il cittadino mai più che nol richiedesse l'immediata utilità del comune. Tuttavia anco le opere della comedia nuova ebbero personali invettive, e ancora si continuò a contendere per la libertà della comica scena. (Plutarch., *Demetr.*, 12. Meinecke, *Hist. crit. com. an.*, pag. 436.) Anco i comici latini nelle loro comedie inseriscono di tanto in tanto personali invettive; e Nevio fu quegli che vi pose dentro più amaro livore.

[3] Strabone, XV, pag. 638. Meinecke, *Menandri et Philemonis fragmenta*, Pag. XXV.

sensualità, è tuttavia a dirsi, difettare amendue d'entusiasmo per le idee morali e amendue essersi proposti di prendere nel miglior modo possibile il mondo qual è. Eglino sono troppo prudenti e di troppo acuta mente, perchè nell' animo abbiano accolto turpe desio di piaceri: una bastevole esperienza della loro fallacia e una certa sazietà delle loro attrattive anco in Menandro accagiona una certa moderazione spassionata e tranquilla, [1] abbenchè si conceda, che la felicità, da Menandro cercata della vita, meno consistesse nella quiete scevra d'affanni, nella quale era sì studioso Epicuro, che non ne' piaceri diversi temporali e soavi. È noto com' ei fosse inchinato a menar fra le etére la vita; nè solo con quella Glicera che fu tutta anima e tutta grazia, ma anco con la prepotente Taide; e per una volgare istoria, [2] sappiamo la sua effenminatezza aver fatto scandolo anco a quel Demetrio Falereo da la vita lussuriosa, che allora per Cassandro reggeva Atene. Questa cotale filosofia della vita, che solo per egoismo fa quello che universalmente è giovevole, può bene stare anco senza gli Dei; Epicuro in fatti, non li potendo annichilare per la sua fisica, li confinò nelle regioni intermondiane; e Menandro, affatto d'accordo con esso, reputò che gli Dei aver dovessero una vita piena di fatiche, ove giorno per giorno avessero a distribuire a ciascuno il bene ed il male. [3] Ma presso 'l filosofo, nella sua teorica dell' origine del mondo e del destino degli uomini, tanto più sublime spiccava la potenza del *caso*, e per ciò stesso anche Menandro tanto più innalza la Tiche (τύχη), come reggitrice del mondo; [4] non più risguardandola come la salvatrice figlia dell' onniveggente Giove, che si mostra allora che 'l suo apparire è più opportuno,

[1] Caratteristiche manifestazioni di questa filosofia sazia della vita, ritroverai registrate presso il Meinecke, *Menandri fragm.*, pag. 165.

[2] Phædri, *Fabulæ*, v. 1.

[3] Così da un frammento recentemente venuto a cognizione, del comentario di David alle categorie di Aristotele. Meinecke, *Hist. crit. com. gr.*, pag. 454.

[4] Meinecke, *Menandri fragm.*, pag. 168.

ma sì come l'irrazionale e incalcolabile fortuito scontrarsi delle cose e nella natura e nella vita degli uomini.

Ma in questo tempo appunto di dissolutezza e di licenza, la comedia ha una forza certamente affatto diversa da quella che già ebbero i fulminanti sdegni d'Aristofane, ma che forse pel modo suo proprio conseguì più durevoli effetti: la *forza* io voglio dir del *ridicolo* che ne insegna a temere la stoltezza, quando più non s'evita la malvagità. Che anzi, tanto più poderosa questa forza addivenne, per ciò che affatto tenevasi ne' confini del reale, nè le stoltezze rappresentate vestiva della forma gigantesca e sovrumana, che già innanzi fu propria dell'antica comedia. Questa in fatti, seguendo l'irresistibile impulso della sua invenzione, crea tali forme, nelle quali il pensare e l'operare d'intiere classi e di generi determinati di uomini co' più splendidi tratti si rappresenta; laddove la comedia moderna toglie da la vita reale con tutte le loro qualità individuali i suoi personaggi, facendo che appunto ne significhino nulla più e nulla meno che individui di quel dato genere.[1] Il perchè alla comedia nuova tanto più è necessaria l'inventiva per la favola, pel nodo dramatico e lo svolgimento di esso (che anco Menandro risguardò come la parte principale dell'opera sua): imperciocchè, mentre la comedia antica mette in movimento con bastevole libertà le sue figure, secondo che ella è necessaria al pensiero fondamentale che svolge, la comedia nuova deve affatto acconciarsi alle leggi del probabile dell'umana vita, immaginandosi una istoria in cui da' caratteri, da' costumi e dalle condizioni del tempo gl'intendimenti e le circostanze tutte dipendano. Quella sospensione poi che 'l manifestarsi ognora progrediente del pensiero comico sapeva destare in Aristofane, qui invece da l'intrecciarsi e dal vario svolgersi degli esteriori avvenimenti è prodotta, non che dà quel certo tale interessamento che prendiamo per alcuni personaggi, e che negli spettatori per

[1] Indi l'esclamazione: 'Ω Μένανδρε καὶ βίε.

certo modo istillato con l'illusione della realtà strettamente congiungesi.

Chi abbia attentamente seguitato sin qui le nostre disquisizioni, facilmente s'accorge che per questa guisa la comedia di Menandro e di Filemone adempie ciò che già cento anni innanzi aveva Euripide incominciato nel campo della tragica scena. Anch' egli a' suoi caratteri ritolse quell' ideale grandezza, che già prima era stata massima appo Eschilo, per far loro invece una maggior parte dell' umana debolezza, e per ciò stesso d' apparente individualità. Anch' egli abbandonò l'antico campo de' nazionali principii e de' morali e de' religiosi, vetusto fondamento della popolare moralità de'Greci: ma anzi tutto le più diverse condizioni sommise a un dialettico ragionamento, talora, secondo le circostanze, sofistico, o d' onde poi ben presto si venne a quella rilasciata morale e a quella dottrina della prudenza che affatto domina nella nuova comedia. E per ciò stesso, tanto fra di loro concordano Menandro ed Euripide, sì ne' ragionamenti e sì nelle sentenze, che facilmente l' uno con l' altro può ne' frammenti confondersi, quasi come se a questo medesimo vertice d' un angolo concorressero la tragedia e la comedia, le due forme del drama che da tanto diversi punti avevan preso le mosse. [1] Al che per molta parte contribuì eziandio la forma del discorso; chè com' Euripide aveva il tono poetico temperato alla foggia comune del favellare della società cólta, così anco la comedia, già prima quella di mezzo [2] e poscia anco più la nuova, abbandonò da un lato la locuzione più altamente poetica, a la quale tien di mira Aristofane ne' canti corali massimamente, e dall' altro quel faceto ed esagerato favellare, che col disegno tutto de' suoi caratteri è in armo-

[1] Filemone era cotale ammiratore d'Euripide, da dire ch'egli sarebbe stato pronto ad uccidersi per vedere nel Tartaro Euripide, ove fosse persuaso che i morti serbassero ancora vita e intelletto.

[2] Secondo l'Anonymus, *De comœdia*, Pag. XXVIII.

nia: presso Menandro invece, in tutte le sue comedie dominava un solo tono di cólto e civil favellare,[1] e per esso diè Menandro, con la struttura sintattica interrotta e con la meno stretta giuntura de' membri della proposizione, libertà e vivacità maggiore alla recitazione degli attori, mentre per la loro forma più implessa e pe' periodi più strettamente legati di Filemone, le opere di lui più volentieri leggevansi che non si sentissero recitare in su la scena.[2] Plauto e i comici latini in generale ne danno spesse volte molto più di burlesco che non già ne trovassero presso gli Attici; e allora probabile è che oltre la loro propria e patria comica della siciliana eziandio usassero d' Epicarmo. Ma omai il sublime poetico dovè scomparir dalla scena quando ne scomparvero i cori, de' quali non v' ha più sicura traccia nemmeno nella comedia di mezzo;[3] e la lirica non si congiunse più con la dramatica, se non in ciò che i personaggi operanti significavano i loro affetti e i loro appassionati sentimenti in versi lirici di diverso metro cui cantavano accompagnandoli con un gesto vivo ed animato; e eziandio di ciò erano piuttosto esemplare le menodie d' Euripide che non le parti liriche d' Aristofane.

Noi abbiamo così condotto l' istoria del drama attico da Eschilo in sino a Menandro; ma qui raccogliendo questi due estremi punti della lunga serie degli svolgimenti della dramatica poesia, non possiamo ristarci dal richiamare alla mente de' nostri lettori, qual tesoro di pensieri e di vita ci si

[1] Ciò specialmente mette in mostra Plutarco: *Aristoph. et Menandri compar*, c. 2.

[2] Secondo la sottile osservazione del così detto Demetrius Phalereus, *De elocutione*, § 193.

[3] Secondo Platonio, la comedia mediana non aveva parabasi, perchè mancavale il coro. L' *Eolosicone* era affatto senza canti corali. I comici moderni solo per imitare gli antichi scrissero alla fine degli atti il loro ΧΟΡΟΣ; ma è probabile che allora solamente un sonatore di flauto intrattenesse l' espettazione del pubblico. Tale almeno era l' uso di Roma. Ciò stesso pare che voglia dire anche Enanzio, *De comœdia*, P. LV, nel *Terenzio* edito dal Westerhow.

sia dispiegato dinanzi, per quali memorabili mutamenti non pure nelle forme della poesia, ma sì anco nelle sue più intime proprietà sia passato lo spirito ellenico, e in fine quanto grande ed importante parte dell'istoria dell'uman genere ne' più vivi e più evidenti quadri ci stia qui dinanzi.

CAPITOLO TRIGESIMO.

LA LIRICA E L'EPICA POESIA DI QUESTO PERIODO.

—

La poesia dramatica, allora quando era più in fiore, tanto era atta a riverberare nel suo poetico specchio tutto 'l pensare e 'l sentire del popolo attico, che di gran lunga si rimanevano indietro gli altri generi poetici, i quali dinanzi al pubblico universale tenevano piuttosto il luogo di singoli e passeggieri divertimenti, che non quello di una poetica manifestazione del sentire e del pensare che allora più dominava.

Ma la *lirica* fu tuttavia culta almeno più particolarmente; chè ella seppe toccare tali corde, le quali risonarono fortemente anco in questo tempo; e ciò accadde pel novissimo ditirambo, che ebbe cuna e patria in Atene più che in ogni altra greca città, sebbene d'altre contrade ne fossero in parte nativi i poeti. [1]

Già *Laso d' Ermione*, il rivale di Simonide e 'l maestro di Pindaro, come sopra accennammo, [2] principalmente in Atene rappresentò i suoi ditirambi, i quali tant'alto levavano il loro suono, che in fino da lui i ritmi ditirambici prendessero quel loro più libero andamento che ne fu d'ora innanzi lo speciale carattere. Ma i ditirambi di Laso, generalmente parlando, non saranno stati certamente da' pindarici molto diversi; e a noi è giunto un magnifico frammento destinato alle primaverili dionisiache d'Atene, il quale vera-

[1] Raffr. in generale G. M. Schmidt, *Diatribe in dithyrambum*, etc., Berolini, 1845.
[2] V. Cap. XIV.

mente tutto risplende ed olezza di primavera.[1] V'ha bensì un'ardita e copiosa struttura di ritmi, dominati in generale da un vivace e quasi impetuoso movimento:[2] ma cotal movimento ad una certa e determinata legge è così stretto, che tutte le singole parti sono secondo convenienza composte, e l'intiero canto un'artistica bellezza ne consegue. Da questo frammento ci è eziandio addimostrato che già fin d'allora le strofe de' canti ditirambici avevano una grande estensione, ma per certe ragioni, che seguitando potremo mettere in chiaro, siamo costretti a ritener per sicuro, che a queste strofe altre ancora ne corrispondessero a modo antistrofico.

Solo per opera di *Melanippide di Melo* anco un altro carattere ebbesi in progresso di tempo il ditirambo. Nacque questi dalla figlia di Melanippide il vecchio, che, nato verso l'Olimp. LXV (520 a. C.), aveva vissuta l'età istessa di Pindaro;[3] ma di gran lunga più famoso, Melanippide il giovine visse per qualche tempo presso Perdicca, che dall'anno 454 all'incirca al 414 (Olimp. LXXXI, 2, alla XCI, 2), tenne il reame di Macedonia, e così nel tempo che precedette la guerra del Peloponneso e 'n cui per la massima parte fu combattuta. Ferecrate il comico, che partecipando de' sentimenti d'Aristofane difende l'antica e semplice musica, come essenziale elemento degli antichi costumi, da lui fa incominciare la corruzione delle antiche melodie. A ciò strettamente attiene l'aver la musica instrumentale incominciato allora a prendere la maggior parte, e da Melanippide in poi i sonatori di flauto, non più

[1] V. Cap. XIV.

[2] Il genere de' ritmi peonici de' quali, al dir degli antichi, è proprio τὸ μεγαλοπρεπές (il magnifico) ivi predomina.

[3] Che Melanippide il giovine sia quegli da cui, secondo i celebri versi di Ferecrate (Plutarco, *De musica*, 30), incominciò il decadimento della musica, in parte si fa manifesto dalle chiare parole di Suida, e in parte dall'attinenza in cui, per rispetto al tempo, esso è con Cinesia e Filosseno. Il celebre Melanippide poi fu contemporaneo a Tucidide (Marcellino, *Vita Thucydid.*, § 29) e a Socrate (Senofonte, *Memorie socratiche*, 1, 4, 3.) Raffr. *De Melanippide Melio scrips. Ev. Scheibel.*, Guben, 1848 e 1853.

come persone accessorie alla rappresentazione e quasi semplici aiuti di essa ricevettero da'poeti la loro mercede, ma proprio stipendio ebbero dall'impresario de' giuochi della festa. [1]

A Melanippide va congiunto *Filosseno di Citera*, già prima schiavo e poi discepolo di Melanippide, e da Aristofane beffeggiato nelle sue più recenti opere e principalmente nel Pluto. [2] Più tardi condusse sua vita presso il primo Dionigi, contro 'l qual tiranno, che pure di poesia dilettavasi, è fama si prendesse varie licenze, delle quali poscia, se 'l tiranno fosse di mal umore, gli era necessario pagar la pena nelle cave di pietra. Nell' anno primo dell' Olimpiade C, a. C. 380, e' morì; [3] ma i suoi ditirambi in tutti i paesi incominciarono a conseguire grandissima gloria; ed è memorabile che mentre Aristofane parla ancora di lui come d' un ardito novatore, Antifane invece, il poeta della comedia di mezzo, la sua musica come la vera musica celebri, e Filosseno istesso come *fra gli uomini un dio;* laddove la lirica e la musica *del suo tempo* risguarda come un ente screziato in mille colori, da che s' adorna di melodie straniere. [4]

Nel novero de' corruttori della musica l'ingiurioso comico nomina pel primo, dopo Melanippide, *Cinesia*, che già verso la metà della guerra del Peloponneso è messo in scherno da Aristofane per le sue ritmiche innovazioni [5] e pel suo modo di favellare pomposo e insieme vuoto e leggero. « Lo splendore de' ditirambi, egli dice, vuol essere aereo ed oscuro, fulgente di cilestre colore come l'acciaro, e fendere l' aere con l'ali. » Platone [6] citò a bello studio Cinesia come 'l poeta a cui è perfettamente manifesto, che nulla cale di far migliori i suoi uditori,

[1] Plutarco, *De musica*, 30.

[2] Aristof., *Pluto*, 290.

[3] Nell'età di 55 anni. *Marmor Parium*, ep, 69. Raffr. *De Philoxeno Cytherio scr.* L. A. Berglein, Gott., 1843.

[4] Ateneo, XIV, pag. 643 d.

[5] *Uccelli*, 1372. Raffr. *Nubi*, 332; *Pace*, 832.

[6] Gorgia, pag. 501 e.

ma solo anzi di andare a genio al maggior numero d'essi; a quel modo che Melete padre di lui, il cantore che con la cetra accompagnasi, l'opposto fine raggiunse; così soggiunge schernendolo Platone, chè veramente col suono riuscì universale tormento alle orecchie.

La musica che presso Ferecrate il comico s'appresenta come viva persona, dopo Cinesia duramente rampogna com'uno di quelli ond'ha a lagnarsi che più la maltratti, *Frinide*, perchè volgendola e rivolgendola l'ha così quasi annientata con quelle sue dodici tonalità che e' pose su cinque corde. Fu questo Frinide un tardo rampollo della scuola di Lesbo, citaredo Mitilenese e che 'l primo, come è fama, conseguì la vittoria nelle musiche gare delle Panatenee già instituite da Pericle; [1] fiorì un po'innanzi e allora che combattevasi la guerra peloponnesiaca, e fu reputato principale autore della trasformazione del canto, che nella scuola di Lesbo solevasi accompagnar con la cetra, non che de' mutamenti delle antiche leggi (Νόμοι) di Terpandro. [2]

Frinide fu alla sua volta maestro a *Timoteo il Milesio* [3] che poscia lui stesso superò nelle musiche gare, innalzandosi fino ad essere uno de'primi ditirambici. Questi è l'ultimo de'maestri di musica imputati da Ferecrate, e morì nella più tarda vecchiezza l'anno quarto dell'Olimp. CV, 357 a. C. [4] Abbenchè sia fama che gli Efori spartani abbian tagliato quattro corde delle undici che ne avea la sua cetra, pur tuttavia la Grecia universale con molto applauso

[1] ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος, *Scol. a le Nubi*, 967. Non conosciamo però un arconte Callia nel tempo in cui Pericle come Agonoteta delle Panatenee eresse l'Odeo circa l'Ol. LXXXIV (Plutarco, *Pericle*, 13); ed è probabile che nel luogo di Callia s'abbia a riporre l'arconte Callimaco, terzo anno dell'Ol. LXXXIII.

[2] Plutarco, *De musica*, 6. Il nomos, *I Persi*, incominciava: Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχον μέγαν Ἑλλάδι κόσμον, Pausania, VIII, 50, 3.

[3] Oltre i passi noti, vedi Aristotele, *Metafisica*, A ἔλαττον c. I.

[4] *Marm. Par.*, 76. La sua età n'è, a quanto sembra, con giustezza indicata da Suida a 97 anni.

accolse le innovazioni sue nella musica, ed ei si conquistò uno de' più celebrati nomi al suo tempo. I poetici generi ch' ei coltivò secondo lo spirito dell' età sua, sono, generalmente parlando, que' medesimi ancora che già quattro secoli innanzi aveva stabilito Terpandro, vo' dire nòmi,[1] proemi ed inni. Fra le più antiche forme che tuttavia esistevano e che pur dovevano ancora osservarsi, era, valga ad esempio, il metro dell' esametro ne' nòmi, il quale non fu nemmen da Timoteo abbandonato ma con altri commisto,[2] e ditirambicamente recitato, abbenchè il ditirambo fosse il genere poetico che appo lui predominava, e da cui gli altri generi tolsero, a così dire, il loro colore.

Ma anco Timoteo trovò chi 'l vincesse, se non nel fôro di giudici imparziali dell' arte, certamente nella grazia del pubblico, e questi fu *Polieido*,[3] del quale anche un discepolo, che fu Filota, superò nella gara Timoteo.[4] Anche a Polieido fu data fama d' avere per soverchio artificio guasto la musica, ma egli eziandio s' ebbe molta gloria fra gli Elleni, e alle moltitudini affollate ne' teatri d' ogni greca contrada nulla più riusciva a diletto che i ditirambi di Timoteo e di Polieido.[5]

A lato a questi musici e poeti trovansi ancora altri molti de' quali vogliamo qui nominati: *Ione di Chio* che fu pure ditirambico ben accetto,[6] *Diagora di Melo* malauguratamente

[1] Stefano da Bisanzio, a. v. Μίλητος gli ascrive 18 libri di νόμοι κιθαρωδικοί in 8,000 versi. In questo luogo però la parola ἔπη non vuol esser presa nel rigoroso significato d'esametri, abbenchè v' immischiasse anche un tal metro.

[2] Plutarco, *De mus.*, 4.

[3] Πολύειδος.

[4] Ateneo, VIII, pag. 352. Raffr. Plutarco, *De mus.*, 21. Certamente da lui è diverso quel sofista autor di tragedie, Polyeidos, di cui è discorso nella poetica d'Aristotele, il quale difficilmente avrebbe chiamato σοφιστής un poeta ditirambico ch' ebbe per suo principale studio la musica.

[5] In un plebiscito cretese (*Corpus inscript. græc.*, n. 3053) è celebrato un Teo Menecle per aver più fiate in Cnosso sonato su la cetra le melodie di Timoteo, di Polieido e degli antichi poeti cretesi. V. Cap. XII.

[6] Raffr. Cap. VI

famoso pel libero suo pensare,[1] l'ingegnoso *Licimnio di Chio* (di cui ci è nota esattamente l'età), *Cresso* innovatore ben noto pur egli, e *Teleste di Selinunte* avversario di Melanippide in poesia[2] e che riportò la vittoria in Atene l'anno terzo dell' Olimp. XCIV, 401 a. C.

Ma ben più che conoscere questi nomi importa qui di formarsi una chiara idea di tutto ciò che è proprio del ditirambo; al che per ora potrà essere sufficiente che noi fissiamo stabilmente alcuni capi principali.

E in primo luogo per ciò che risguarda il *modo della rappresentazione*, è da dire che i cori dalle dieci tribù apprestati per le feste dionisiache,[3] anco nel tempo della guerra peloponnesiaca rappresentavano i ditirambi, dal che avvenne che i poeti ditirambici si chiamassero pur sempre maestri de' cori ciclici; ma quanto più liberi ne addivenivano i metri, quanto più vari n'erano i ritmici mutamenti, tanto più addivenne eziandio difficile a intieri cori rappresentare il ditirambo, e quindi tanto più frequente l'uso di farlo rappresentare a singoli virtuosi.[4] E allora il ditirambo abbandonò affatto il ritorno antistrofico de' versi uguali, movendo invece con tali ritmi, che dipendevano o dall' affetto, ond'era preso il poeta, o dal capriccio di lui;[5] il carattere poi del canto specialmente manifestavasi in certe tali transizioni in sin da principio introdotte e appellate ἀναβολή, cui i severi critici[6] altamente biasimavano, ma per le quali senza alcun

[1] I frammenti più importanti delle sue liriche poesie ci son dati dall' epicureo Fedro ne' volumi d'Ercolano. (*Herculanensia ed. Drummond et Walpole*, pag. 164.)

[2] Ateneo, XIV, pag. 616 E, ci dà notizia d'una contesa molto amena fra' due poeti su questo quesito: se Atene abbia riprovato il suono del flauto.

[3] Aristofane, *Uccelli*, 1403.

[4] Di questo mutamento parla Aristotele, *Problemi*, 19, 15. Raffr. *Rhetorica*, III, 9.

[5] ἀπολελυμένα.

[6] ἡ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη: (un esametro con una particolare sinizesi).

dubbio andava in estasi il pubblico. Inoltre niuno impedimento tolse di passare da una ad un' altra tonalità, [1] e d' intrecciare eziandio in una istessa poesia tutte le specie di ritmi; sì che in fine parve fosse scomparso ogni vincolo che teneva lègato insieme il discorso, e la poesia, allora appunto che più liberamente inalzavasi, ritornasse, come i critici dell' antichità osservano, al favellare prosastico.

In questo medesimo tempo venne anche un altro carattere al ditirambo, quasi pittoresco, o come Aristotele lo appella, *mimetico*. I naturali fenomeni e gli atti che queste poesie descrivevano, erano tolti a imitare dalle melodie e da' ritmi, non che dalla gesticolazione pantomimica degli artisti che rappresentavano il ditirambo, come già prima soleva farsi nell' omai antiquato iporchema: al che la musica instrumentale meglio fornita prestava un aiuto eccellente, studiandosi d' imitare co' suoni pieni e fragorosi, ora la tempesta degli elementi, ora le voci degli animali, e quante altre cose fosser meglio capaci d' imitazione. [2]

Per quello poi che risguarda il *subbietto* della poesia ditirambica, ella ricongiungesi a Senocrito, Simonide ed altri più antichi poeti che già dall' *eroica mitologia* avevan tratto argomento a' loro ditirambi. [3] Già ne' loro titoli ciò annunciano i ditirambi di Melanippide, quale il *Marsia*, che svolse il mito come Atena, inventato il flauto, lo gettasse lungi da sè, e Marsia lo raccogliesse; *Persefone* e le *Danaidi*. Molta fama ebbe il *Ciclope di Filosseno* in cui il poeta, che ben conoscea la Sicilia, esplicò il bel mito siciliano del ciclope Polifemo, che preso d' amore per la vezzosa marina ninfa Ga-

[1] Ciò chiamavasi μεταβολή. Perciò i frammenti de' ditirambici hanno anco molti luoghi di molto semplice ritmo in tono dorico.

[2] A queste imitazioni delle tempeste, de' fiumi rumoreggianti, de' tori muggenti e d' altre mille cose ne' ditirambi, mira la repubblica di Platone, III, pag 397. Un parasito, discorrendo d' un tal ditirambo di Timoteo imitativo della burrasca, dice con molto spirito aver egli già veduto in una caldaia molto maggiori tempeste che quella non fosse da Timoteo rappresentata. Ateneo, VIII, pag. 338 A.

[3] Cap. XIV. Raffr. Cap. XXI.

latea e da lei rigettato per il suo bell'Acide, prende in fine sanguinosa vendetta del suo più avventurato rivale. E per qual modo concepito fosse questo subbietto, ben si scorge da' versi di Aristofane, che sono una parodia di Filosseno;[1] il ciclope era risguardato come un mostro innocente, quale un Calibano[2] dalla buona indole, che va errando per le montagne co' greggi delle capre e delle belanti pecore, come se fossero i suoi diletti fanciulli; che nel suo canestro raccoglie selvatici cibi, e poscia mezzo ebbro, tranquillo e non curante, s' adagia in mezzo alle greggi. Nel suo amoroso furore addiviene anco poeta, e del patito rifiuto consolasi con le canzoni che a lui sembrano belle; che anzi a quel suo dolore partecipano anco gli agnelli, i quali per ardente desio della bella Galatea van belando.[3] In tutta questa poesia, onde poscia *Teocrito* tolse il subbietto a un suo canto, che con gusto migliore trasformò in un idillio,[4] gli antichi vollero scórgere nascose allusioni alle attinenze che erano fra Filosseno e il verseggiatore tiranno Dioniso, il quale è fama avesse tolta a Filosseno un' amante. E se a ciò che sin qui è stato detto, aggiungiamo essere sembrata a gli antichi un' indecente rappresentazione il ditirambo di Timoteo su' *dolori del parto di Semele,*[5] da che ogni pregio ideale mancava a una così fatta scena,[6] noi avremo sufficiente argomento per dar convenevole giudizio di questo nuovo ditirambo in generale. Qui non l'unità di pensiero della lirica pindarica, non un tono che domini

[1] *Pluto*, 290. Le *canzoni* delle pecore e delle capre, che ivi il coro deve belare a volontà di Carione, alludono appunto alle pecore in questo ditirambo introdotte.

[2] Vedi *La Tempesta* di Shakspeare. (I. trad.)

[3] Ermesianatte, *Framm.*, v. 74.

[4] Teocrito, *Idill.* XI, al quale si raffrontino gli *Scolii*.

[5] Σεμέλης ὠδίς.

[6] L'ingegnoso Stratonico disse in proposito di esso: Se partorisse un artigiano, anzi che un dio, potrebb' egli peggio gridare? Ateneo, VIII, pag. 352 A. Per consimile spirito Polieido fece d'Atlante un pastore della Libia, *Tzetze al Licofrone*, 879.

tutta la poesia e dia forma e disposizione costante all'animo, non subordinazione del mito a idee morali determinate, non artistica struttura del verso da stabili leggi fermata, che risponda a un preconcetto disegno: ma sì invece già trovi un licenzioso e lussureggiante giuoco del lirico sentimento da' casuali impulsi d'una mitica istoria promosso, che or qua ed or là si volge, e in certi punti s'intrattiene più specialmente per dar luogo a una diretta imitazione per via di suoni, o ad una pittura che solo di sensuali vezzi risplende. Varie monodie delle più recenti tragedie d'Euripide, che nelle *Rane* d'Aristofane son messe in dileggio, in questa sensuale pittura e in questo difetto d'un contegno fermo e costante hanno presso che intiero il carattere del ditirambo di questa medesima età, e ben potrebbero offrirne la più chiara idea.

E dalle opere di Euripide che attengono al genere lirico, dovremo rilevare eziandio, che oltre questo ritrarre pittoresco di sensuali sentimenti, prevalse pur nella lirica una certa riflessione che tutto decomponeva ed analizzava, ed un ragionamento che la ragione medesima soverchiava. Se non che il ditirambo a ciò prestavasi molto meno che non gli altri generi poetici di più tranquillo andamento; che anzi è qui specialmente a far menzione di tali celebrazioni d'enti, affatto generali ed astratti, quale per modo d'esempio è *la salute*, che sotto forma di peana cominciarono in questo tempo ad aver corso. A noi pervennero alcuni versi d'una sì fatta poesia di Licinnio,[1] abbenchè si trovino per la massima parte inseriti nel peana d'Arifrone su la salute, ed ivi con altrettanta verità quanto è il difetto della poesia s'addimostra impossibile all'uomo ogni godimento di ricchezza e di potenza, o di qual vuoi altra buona fortuna senza salute.[2] Più lirico invero nella sua disposizione, sebbene non ne sia meno astratto

[1] *Sextus Empiricus adversus mathematicos ex rec.* Bekker, pag. 556.

[2] Ateneo, XV, pag. 702 A. Boeckh, *Corp. Inscript.*, tom. I, pag. 477 seq. Schneidewin, *Delectus poesis Græc. eleg. iamb. melicæ*, pag. 450.

il subbietto, è 'l peana o lo scolio del grand' *Aristotele* su la virtù, la quale in sin dal principio con entusiastico calore è rappresentata di virginale bellezza splendente, e tale che per essa è invidiabile sorte il morire nell'Ellade; e quindi la serie de' nobili eroi, che per essa han patito e per essa son morti, volge con artificio mirabile e certo profondamente sentito da Aristotele, alla sua fine il canto con le lodi del nobile ospite suo Ermeia, dominator d'Atarneo.

L'*elegia*, sempre fedele al suo ufficio d'allegrare i conviti e di diffondere fra le gioie de' banchetti il dolce splendore d'un inalzamento dell'animo per la poesia, anco quando più fioriva l'attica letteratura, fu sempre un poetico dilettamento a tutti gradito; il perchè i frammenti dell'elegia di questo tempo d'*Ione di Chio*, di *Dionigi l'ateniese*, del sofista *Eueno di Paro* e di *Critia d'Atene* largamente parlano di vino e del modo del bere e della danza e del canto a' conviti; il giuoco del cottabo, a cui la gioventù d'allora così ardentemente si dava, ed altri consimili sono gli argomenti di cui s'occupa quella elegia, discorrendo de' piaceri del convito goduti con giusta misura, del raccogliersi tutti in grembo a' piaceri, e di mescersi anco con lo spirito ne' materiali godimenti, serbandosi però sempre la consapevolezza d'una superior dignità: ecco gli argomenti ed ecco il fine di questa elegia: « bere e scherzare e serbare equi sensi; » così Ione.[1] Ma a quel modo che dalla mensa sollazzevole si volge facilmente il pensiero a tutte le condizioni sociali e politiche, che sono sicuro fondamento del goder senza cure, così l'elegia ha pur sempre una certa tendenza politica, e politici uomini volentieri sotto questa forma comunicavano i loro pensieri su ciò, onde stimassero che la Grecia e le singole repubbliche potessero avvantaggiarsi. Così appunto sarà stato delle elegie di Dionigi, politico di qualche conto ne' tempi di Pericle, e duce

[1] πίνειν καὶ παίζειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν, Ateneo, X, pag. 447 D.

per gli Ateniesi del gran stanziamento ellenico a Turii; in ischerzo egli è chiamato l'aeneo, da che pel primo introdusse fra gli Ateniesi, che fin allora avevan fatto uso sol di monete d'argento, una minuta moneta di rame. Egli è poi grave danno che non conosciamo la continuazione di quella elegia di Dionigi, ove è detto: « Venitene qui ad ascoltare una buona novella: componete la lotta delle vostre tazze, volgetevi a me con tutto l'intelletto, e sentite. »[1]

La tendenza politica anco più chiaramente s'appalesa ne' considerevoli frammenti delle elegie di *Critia* figlio di Callescro; ch' egli con aperte parole ivi direttamente affermava aver proposto nell'adunanza del popolo fosse Alcibiade richiamato ed egli stesso averne scritto il plebiscito.[2] La predilezione che Critia, come eupatride ateniese ed amico di Socrate, sentiva per Lacedemone si fa manifesta nelle lodi degli antichi costumi osservati da' Lacedemoni ne' conviti, laddove in quelli d'Atene erano invalse le costumanze degli effemminati Lidii;[3] non abbiamo tuttavia bastevole argomento per iscorgere qui quel malvagio e reo sentimento contro 'l popolo ateniese che a poco a poco si svolse e crebbe da poi nell'animo di Critia per la forza degli avvenimenti fino a quella terribile conseguenza, la quale ne mostra come spesse fiate nella vita politica un primo passo sbagliato ne arrechi per sempre sventura.

Da questa elegia, professata nel cerchio dell'attica cultura, va essenzialmente distinta quella d'*Antimaco di Colofone*, che potremmo chiamare l'amoroso lamento di Mimnermo resuscitato. Antimaco, fiorito dopo l'Olimp. XCIV, a. C. 404, è in generale un ripristinatore dell'antica poesia, uno spirito che tenendosi lunge dalla corrente della nuova cultura, si consacrava invece a' solitari suoi studi, e per ciò

[1] Ateneo, XV, pag. 668 E.
[2] Plutarco, *Alcibiade*, 33.
[3] Ateneo, X, pag. 432 D.

stesso trovava ben poco favore ne' suoi coetanei; del che ebbe a fare esperimento allora quando dalla lettura della sua *Tebaide*, secondo una nota istoria, tutti si ritrassero gli ascoltatori, eccetto Platone. La sua lirica era intitolata *Lide*, perciò che era sacra alla memoria d'una lidia fanciulla ch'egli aveva amato e troppo presto perduto. [1] Tutta quest' opera era dunque un lamento per la perdita che aveva patito; senza dubbio traeva vita e calore dall' ardente desio e dalle rimembranze del poeta, che, quasi fosser presenti, gli richiamavano mille cose alla mente; chè se anche, come ci è noto, usò Antimaco di molti mitici elementi per adornarne la sua poesia, questi esempi di consimili mitologici destini non doverono soli illustrare il suo generale pensiero, che cioè dall' amore gli è venuto dolore, perchè 'l suo canto non avrebbe così meritata la gloria onde rifulse nell' antichità.

Ma qui di nuovo raccogliamo il filo dell' istoria dell' epica poesia che di sopra [2] lasciammo cadere a Pisandro. L'epica poesia in tutto questo tempo non si rimase già muta, che anzi trovò i suoi rappresentanti in *Paniasi* d'Alicarnasso, lo zio d'Erodoto, fiorito intorno all' Olimp. LXXVIII; 468 a. C.; [3] in *Cherilo di Samo,* il contemporaneo di Lisandro (circa l'Olimp. XCIV, 403 a. C.), e nel già nominato *Antimaco di Colofone,* la cui gioventù coincide con la vecchiezza di Cherilo: [4] ma tutti costoro tanta indifferenza trovarono nel pubblico del loro tempo, quanto generale ammirazione aveva goduto l'omerico canto. Gli studi sol d'Alessandria li tolsero poscia dalla loro oscurità, quando Paniasi, Cherilo ed Antimaco furon posti a lato a Pisandro nella serie de' primi poeti d' epopee. Indi è ap-

[1] Secondo il luogo principale d'Ermesianatte.

[2] Cap. IX.

[3] Di questa data ci ha forniti Suida: l'uccisione di Paniasi fatta da Ligdami tiranno d'Alicarnasso, quello stesso che fu da Erodoto discacciato, è alquanto posteriore, cioè circa l'Ol. LXXXII.

[4] Quando Lisandro, come vincitore d'Atene, fu a Samo, Cherilo fu presso di lui; ne' musici giuochi che Lisandro v'institui, il giovine Antimaco fu vinto da Nicerato d'Eraclea. Plutarco, *Lisandro*, 18.

punto che di questi poeti; se teniamo conto del paragone, abbiamo sol pochi frammenti, citati il più delle volte a causa d'erudite notizie; ma ben poco si è conservato che in sè abbia tal carattere da darne una chiara idea del genere proprio e dell'arte di questi poeti.

Paniasi, nella sua *Eraclea*, abbracciò una gran ricchezza di miti, e con accuratissimo studio svolse sotto un certo colore, come diremmo, romantico, le avventure del suo eroe nelle più remote contrade della terra. La descrizione de' fatti propriamente eroici, dell'atletica forza e dell'indomabile virtù dell'eroe, pare fosse vezzosamente ora ingrandita ed or mitigata da pitture di genere affatto diverso; così infatti Paniasi ravvivò un convito, a cui Ercole partecipava, per via de' graziosi discorsi che tenevano i valenti bevitori, e 'l servaggio ne descrisse dell'eroe sotto Omfale, pel quale egli andò nella Lidia, con vivaci colori senza dubbio pingendolo.[1]

Ed anche l'antichissima istoria degli Ioni d'Asia minore aveva fatto Paniasi subbietto d'un gran poema epico, nel quale discorreva delle loro migrazioni e del loro stanziamento sotto Neleo ed altri Codridi; il canto aveva titolo *Ionica*.

Cherilo il Samio, concepì il gran disegno di celebrare in una epopea il più grande o almeno il più fausto avvenimento dell'istoria reale de' Greci, *la guerra del re persiano Serse contro la Grecia*. Ancorchè fossimo d'opinione avversa all'epopea istorica propriamente detta, come ad opera mal naturale, non potremmo tuttavia biasimare la scelta di quest'argomento. Chè la guerra persiana ne' suoi più caratteristici fatti fu insieme semplicissimo e grandissimo avvenimento: l'orientale despota guida i greggi de' suoi popoli, privi di ogni loro propria volontà, contro le repubbliche della Grecia, a cui è d'impedimento il soverchio della libertà della volontaria

[1] V. *Panyasidis Halic. Heracleadis fragm.*, ed. P. Tzschirner, Vratislav, 1842.

azione; e 'n un medesimo tempo per la variatissima tradizione greca, egli è questo un fatto, almeno pe' più minuziosi particolari, certamente così involto fra tante oscurità che appena una luce crepusculare vi si distende; il perchè ad una trattazione veramente poetica apre libero il campo. Se in fatti Aristotele a buona ragione sostiene, la poesia esser più filosofica dell'istoria per ciò che più generali verità comprende, egli è mestieri pur confessare che tali avvenimenti, quale è la guerra persiana, affatto alla poesia s'addicono o ad una istoria per sua natura poetica. Ma se abbia Cherilo concepito in tutta la sua grandezza quest'avvenimento, e se con pari vivezza abbiane penetrato così l'aspetto materiale come lo spirituale, non possiamo recarne innanzi giudizio ; imperciocchè i pochi frammenti che ce ne rimangono, si riportano solamente ad alcune singole cose e per la maggior parte accessorie.[1] Che 'l poeta abbia mosso lamento ne' primi versi, perchè tutto 'l campo dell'epica poesia fosse omai diviso nè più gli restasse premio da attendere, è sinistro auspicio: chè ciò non gli doveva mai esser cagione d'imprendere la narrazione del più gran fatto degli Elleni. E questo suo studiarsi a riuscir *nuovo*, sembra che veramente e nell'intiera sua opera e nelle sue singole parti apertamente si facesse manifesto ; Aristotele poi gli rimprovera le comparazioni come troppo remote ed oscure,[2] ed anco ne' suoi frammenti, non senza molta ragione, gli è stato fatto biasimo d' un tono affettato e quasi burlevole.[3]

La *Tebaide d'Antimaco* ebbe vasto disegno, e gli fu dato lode di molta dottrina mitica ne' particolari, e di studio e di diligenza nell'elocuzione; ma, seguendo il giudicio degli antichi critici dell'arte, all'opera intiera difettava un nesso in-

[1] Che gli Ateniesi non premiassero ogni verso di Cherilo con uno statere d'oro, come han voluto taluni argomentar da Suida, è cosa certa: è qui fatta manifesta confusione con l'altro Cherilo cui si splendidamente volle ricompensato Alessandro. Orazio, Epist. II, I. 233.

[2] Aristotele, *Topica*, VIII, 1.

[3] A. F. Nacke: *Chœrili Samii quæ supersunt*, Lipsiæ, 1817.

teriore che le cattivasse l'ascoltatore, e quell'aura soave della grazia, cui non dà alle opere dell' arte nè lo studio nè la fatica.[1] Si serbò dunque fedele al suo amore per le cose affettate, studiate e pompose Adriano, allora che preferì Antimaco ad Omero, e lo stile di lui nel suo proprio lavoro di genere epico si propose a modello.[2]

[1] *Antimachi Colophonii reliquiæ*, ed. Schellenberg, pag. 38 e seg. *Animadversion. in Antimach. Coloph. fragm. scr.* H. G. Stoll. Gotting., 1840; e l'edizione de' framm. data da lui medesimo, Dillemburg, 1845.

[2] Spartiano nella *Vita d'Adriano*, c. 15. Il titolo dell'opera d'Adriano è stato oggi conosciuto essere *Catachenæ*; probabilmente questo poetico lavoro avrà avuto qualche rassomiglianza con le *Diræ* di Valerio Catone. V. Bergk, *De Antimachi et Hadriani Catachenis*, Zeitschrift, f. Alterthumswissenschaft: *Giornale della scienza dell' antichità*, 1835, n. 37.

CAPITOLO TRIGESIMOPRIMO.

L' ELOQUENZA POLITICA IN ATENE PRIMA CHE SIA DOMINATA DALLA RETORICA.

—

Nella più recente tragedia, come nella comedia novissima noi vedemmo gradatamente e sempre più decader la poesia per avvicinarsi alla prosa, il che ne fa per sè stesso avvertiti, essere nella *prosa* per la letteratura di questo tempo la forza maggiore; e di qui stesso viene a noi tanto maggior desiderio di indagarne la direzione, il progresso e le leggi che preseggono allo svolgimento di questo ramo della letteratura.

Compie la prosa quasi intiero il suo svolgimento in questo periodo di tempo che è chiuso fra la guerra contro 'l persiano ed Alessandro il grande; imperciocchè i suoi anteriori conati troppo poco erano per anco diversi dal modo quotidiano della comunicazione volgare, perchè fosser capaci di formare la lingua che suol dirsi scritta; mentre in quella parte in cui n'era diversa, le attrattive e lo splendore che n'erano propri, non già doveva a sè stessa ma sì all'imitazione de' modi, delle elocuzioni e delle forme di composizione della poesia che di tanti secoli aveva nel suo svolgimento precorso la prosa.

E questa novella forma delle intellettive produzioni volendo ora imparare a conoscere, e più specialmente nel peculiare svolgimento ch'ella ebbe presso gli Elleni, sarà convenevole cosa non divider di subito l'intiero corpo della prosa greca a seconda de' *subbietti*, che sotto questa forma furon

trattati, ma anzi serbarlo, quanto più fia possibile, nella sua *integrità;* imperciocchè anco la prosa, come artistico svilup-pamento della favella della vita volgare, che ha la *realtà* per obbietto e l'*umana intelligenza* per agente, nelle sue più essenziali relazioni è da per tutto una e medesima.

E in primo luogo, se paragoniamo la prosa considerata come un sol tutto con la poesia, dovrem confessare ch'elleno si stanno ambedue a lato come sorelle; tanto che, anco fatta astrazione da ciò che amendue per via di suoni articolati addivengono percepibili e amendue sono fermate per la scrittura, impossibile è sotto più generale concetto comprenderle; laddove invece se la vita dell'umanità risguardiamo nel suo sociale commercio, nell'arte e nella scienza, questa e quella in luoghi diversissimi si manifestano.

La *poesia* infatti è in sè medesima *arte* e *arte bella;* creata al fine di significare gl'interiori commovimenti che toccano l'anima, e rappresentare all'anima istessa per via di una considerazione perfetta ciò che nell'intimo di essa ci punge e ci muove. Per la vita estrinseca ella non ha proprio scopo, chè non ha per modo d'esempio, da determinare la volontà di altri uomini, o dare impulso a questa o quella attività: come poesia, ella sovrasta a tutte le bisogne della vita terrena; in essa l'umano spirito s'appresenta libero e creatore, ed anco allora che 'l suo vital cibo trae dal mondo dell'esperienze, se lo assimila secondo le necessità sue proprie e le sue leggi e non già a seconda delle esigenze della vita reale. Per molti diversi modi la poesia è stata a buon diritto appellata la figlia del cielo, chè i Greci solo il poetico entusiasmo e non mai la prosa risguardarono come un parto delle olimpiche muse.

La prosa in sin *dal principio* non è *arte*, come, nel più proprio senso della parola, non è *arte* il porre le fondamenta e l'inalzare un edificio a riparo dalle tempeste e da'venti; il naturale uso della favella articolata, che fissa per un determinato scopo i concetti, è la prosa. Ma quello scopo diverso è pur

sempre nelle attinenze che passano fra l'uomo e la realtà; e in primo luogo nel conato di formare e di coordinare il reale che esternamente l'uomo circonda e le sociali condizioni, sì che rispondano a gl' interessi de' singoli e dell'universale; poscia anco nel desiderio d' acquistare e di diffondere quelle cognizioni del reale, che sono indispensabili a chi voglia sommettterselo, donde poi solo a poco a poco s'apre la via e più largo campo guadagna il generoso desio di conoscere pel valore proprio della cognizione.

Ma in tutti questi rispetti, la prosa non è ancora *arte;* ella addiviene arte appunto a quel modo che l'inalzare edifici addiviene arte, se allo scopo di fare un riparo dalle intemperie e da' venti, da' furti e dalle rapine s' aggiunge il conato di dare ad esso determinato carattere; di significare e di dare impulso a particolari sentimenti ed affetti dell' animo per via della forma, o, in breve, d' appresentare alla vista la vita dell' intelletto. È cosi che un popolo, il quale abbia e vocazione e attitudine all'arte, da tutti gli obbietti, che produce per raggiungere determinati fini o per sodisfare i corporei bisogni, si crea modo di significare l' intelletto e l'animo suo; i suoi vasi allora e i suoi utensili per le più comuni bisogne nelle loro fogge e negli ornamenti loro, lo spirito del popolo medesimo manifestano, foss' anco oscuramente e insufficientemente, ma pure così che circondandosene gli uomini e usandone n'abbiano a sentire nell' intimo dell' animo una secreta forza che sovr' essi reagisce.

Ora quest' istinti e questi spirituali bisogni che appunto nel popolo greco eran tanto potenti, sono quelli che dall' età di Pericle in poi han creato l' *arte della prosa*, spingendo gli oratori, gl' istorici e i filosofi a raccogliere in una grande idea universale e in un gran concepimento dello spirito i pensieri che dovevano comunicare, de' quali parte avevano in mira una pratica attività e parte un teoretico insegnamento, non che ad ordinare in una stretta armonia con quelle idee

le forme del discorso, sì che queste (perch'io valgami d'un'immagine) accompagnassero l' operazione del pensiero con una musica soave, e su l' animo producessero una impressione universa, che siffattamente col fine pratico e teoretico dell' opera armonizzasse, come la morale disposizione, in cui ci lascia un' opera di leggiadra architettura, armonizza col fine della vita pratica pel quale essa è costrutta.

E sotto questo rispetto appunto noi vogliamo specialmente prender ora a considerare l' istoria della prosa attica. Chè 'l carattere generale di queste opere, a cui lo stile delle forme particolari intimamente si ricongiunge, e l' effetto ch' esso produce su lo spirito del lettore, e l' attinenza di tutto ciò con le speciali condizioni della nazione, l' energia e la prontezza dello spirito ellenico, e la relazione che passa fra la ragione e lo passioni più specialmente, da questo modo di considerazione deggion venire in aperto. Ma ciò ognun vede che ci sarebbe impossibile a conseguire, ove nel medesimo tempo non entrassimo a discorrere della materia particolare, de' subbietti e de' fini pratici e teoretici delle opere prosastiche. [1].

Tutta l' istoria della prosa attica, da Pericle ad Alessan-

[1] Con molta nostra meraviglia abbiam dovuto avvertire che tutto questo splendido luogo, in cui l'Autore ragiona della formazione della prosa in arte, come altrove intiere proposizioni e periodi, da' traduttori torinesi è soppresso. E questo notiamo sol per mostrare ad alcuni periodici italiani, i quali fra le cortesi lodi onde noi siamo loro gratissimi, ci han fatto dolce rimprovero di non aver dato noi pure una continuazione dell' istoria della letteratura greca del Müller, che anco la sola traduzione d' un' opera grande, quand' ella voglia farsi con scrupolosa coscienza, è già grave lavoro. E poichè cade in acconcio, le ragioni addotte da que' periodici non han potuto farci mutare idea: chè l' opera del Müller non è già fatta, a nostro avviso, per dichiarare la successione cronologica degli autori de' vari generi letterari; ma come quella che, ciò supponendo noto, ragiona dello svolgimento proprio dell' arte e del genere, ella è di tal lena che noi pensiamo non possa compiersi nè in breve ora nè in poche pagine; ma sì invece studi lunghissimi e profondissimi, i quali sappiamo certo mancare a noi, estimiamo siano necessari a chi voglia dar convenevole compimento a un' istoria della letteratura greca, alla quale un triste destino abbia rapito i capitoli di Socrate, di Platone, di Senofonte, di Demostene e d' Aristotele. *(I traduttori)*

dro, può in tre periodi esser partita: d'essi il primo basti per ora distinguere co' nomi di Pericle istesso, d' Antifonte e di Tucidide; il secondo, con quelli di Lisia, d' Isocrate e di Platone; e 'l terzo con Demostene, Eschine e Demade. Perchè poi questi nomi appunto siano stati scelti da noi, il processo del nostro discorso metterà in aperto.

Di quel primo periodo due e bene distinte sono le cause occasionali; da un lato *la politica sapienza d'Atene*, e dall' altro *la siciliana sofistica;* e amendue vogliono da noi esser prese in considerazione.

Fin da quando Solone pose le fondamenta dell' ateniese democrazia, surse, in fra tutti i più eccellenti politici d'Atene, una consapevolezza della determinata vocazione d'Atene, la quale poggiava in una riflessione che molto addentro avea penetrato nelle condizioni esteriori e negli esterni mezzi onde l'Attica poteva disporre, e nel carattere e nell'indole propria de' suoi abitanti. L' avanzamento dell' autorità popolare, dell' industria e del commercio e finalmente il dominio del mare, erano i capi principali in cui sembrò consistesse a questi politici la futura destinazione d' Atene. Da Solone, per una serie continua d' uomini di stato,[1] si trasmisero questi principii fino a Temistocle e a Pericle, svolgendosi ed allargandosi ogni di più; e se un partito di opposti politici, quali Aristide e Cimone, studiò ad impedire questo sviluppamento, non erano a dir propriamente i punti capitali quelli intorno a cui contendevano co' loro avversari; ma piuttosto il fine ch' eglino s'eran proposti, era di moderare questo movimento che troppo rapidamente e largamente estendevasi, quasi come si suol temperare, perchè abbia più lunga vita, l' avvampante fiamma d'un lume.

[1] Parla di questa serie Plutarco in *Temistocle*, c. 2. Temistocle da giovine s'attenne a Mnesifilo, quel medesimo che è rappresentato appo Erodoto, VIII, 57, qual uomo di cotanta importanza, il quale coltivò ciò che allora s'appellava σοφία; questo studio in quel mentre propagato da Solone, fu da Plutarco definito: valore politico e pratico intelletto.

Cotal profonda riflessione e una si chiara conoscenza di tutto ciò ond' era mestieri ad Atene,[1] diè a' discorsi di tali uomini, quali furono Temistocle e Pericle, una forza e un interno valore che sul popolo ateniese faceva ben più grande impressione che far non potesse una singola proposta, ancorchè vantaggiosa, od un singolo consiglio. In Grecia fino da' più vetusti tempi, e molto prima che le popolari adunanze si fossero impossessate del governo in senso democratico, erano stati tenuti discorsi al popolo: i re de' tempi antichissimi, avevano indirizzata al popolo la parola ora con quella naturale pienezza del discorso che Omero attribuisce ad Ulisse, ed ora con brevi e concise frasi quali sa usar Menelao; Esiodo dà ai regnanti una particolare musa, Calliope, dalla quale han la grazia di favellare e ne' giudizi e al cospetto del popolo, si che lo persuadano e se lo facciano amico; con lo svolgersi successivo de' reggimenti a popolo, moltissimi capi di esso od ufficiali di quel reggimento nelle popolari concioni tennto avevan discorso o a' consiglieri del popolo o a gli eletti di esso, e certamente spesse fiate avevano arringato gravissimi detti; ma tutte queste orazioni non sortivano più lunga vita, che la durata della pratica civile che le aveva promosse, od anzi si perdevano nell' aria, senza lasciare diversa impressione da quella de' favellari della vita comune; nè per tutto quel tempo, come è forza estimare, si credette mai potesse l' eloquenza portare i suoi effetti anc' oltre l' avvenimento particolare ed acquistare un importante predominio su tutte le azioni e su l' esterno comportarsi del popolo. Anco gl' Ioni, vivaci e ingegnosi com' erano, eziandio nel più splendido fiorire della loro vita intellettiva s' ebbero manifestamente lode maggiore nell' eloquio del conversare socievole, che s' addice al racconto de' circoli e de' convegni, chè non nelle orazioni ben più im-

[1] τοῦ δέοντος, locuzione usatissima in Atene al tempo di Pericle, e che significava ciò che appunto sembrasse richiesto dalla presente condizione dello stato.

portanti delle popolari adunanze. Erodoto infatti, che nella sua istoriografia a gl' Ioni s' attiene, quanto volentieri inserisce nelle sue narrazioni i discorsi od anche le arringhe in più ristretto cerchio tenute, mai non n' arreca, e già per questo è da Tucidide essenzialmente diverso, *demagorie* od orazioni avute al cospetto del popolo. Tutta poi l' antichità concorda essere stata la sola Atene il campo migliore per l' eloquenza,[1] e come sole le opere degli ateniesi oratori sono state conservate per la letteratura, così pure la illetterata eloquenza non destinata ad essere scritta, e donde poscia si svolse quella, che pur nella letteratura è famosa, ben più d' Atene, che non di tutta la rimanente Grecia dovette esser propria.

Quel *Temistocle*, che ne' più perigliosi e difficili tempi pose con tanto acuto quanto ardito intelletto le salde basi della grandezza d' Atene, non tanto fa mostra di quella che è vera eloquenza, quanto più di prudenza nel consiglio e di prontezza poi nell' adempierlo; in generale è tuttavia detto di lui che fosse per ogni rispetto abile nella significazione de' suoi pensieri, sì che per la parola li faceva raccomandati.[2] Ben più importante luogo teneva invece l' eloquenza nelle arringhe di *Pericle*. La possa e 'l dominio d' Atene, ancorchè sempre assaliti e contrastati, già allora avevan raggiunto un certo qual grado di sicura esistenza; già allora venuto era il tempo di volger lo sguardo su tutto ciò che erasi conquistato in sin allora, e di formarsi una coscienza de' principii che, ove fosser seguiti, potrebbono conservarlo e allargarlo; sorgeva inoltre il quesito a che dovessero servir per Atene e questo dominio su' Greci dell' isole e delle spiagge con sì grandi sforzi conquistato, e quelle opulenti facoltà che in sì larga copia ad Atene affluivano. Da tutta la vita politica di

[1] *Studium eloquentiæ proprium Athenarum.* Cicer., *Brut.*, 13.

[2] 'Ικανώτατος εἰπεῖν καὶ γνῶναι καὶ πρᾶξαι è detto, per non citare altri, appo Lisia, *Epitaf.*, 42.

Pericle appare che veramente ei pensasse, in parte essere il suo popolo capace a reggere sè stesso, e in parte potergliela ancora insegnare; ch' egli già non risguardava il popolo come una palla da giuoco, che un demagogo ambizioso dovesse far balzare alla mano d'un altro, ma invece, rafforzando tutto che potesse accrescere l'interessamento dell'uomo volgare alla cosa comune, egli nel medesimo tempo si facea proteggitore di tutte quelle cose che fossero atte a diffondere cultura e cognizione; e con le stupende opere delle arti dell'architettura e della plastica lo spirito del popolo decisamente drizzò per ogni rispetto al bello ed al grande; il perchè quando Pericle s'appresentava sul suggesto dell'oratore, a bella posta riserbato per le più solenni occasioni,[1] non mirava certamente ad ottenere sol questa o quella deliberazione, ma sì ancora a far entrare nell'ateniese politica e nella mente, che gli Ateniesi avevano delle loro condizioni esteriori e del cómpito definito alla loro esistenza, un nobile e gran concetto, che, come voleva questo grand' amico del popolo, doveva di gran lunga sopravvivere a lui medesimo. Affatto di questo modo intendeva Tucidide, che per molti rispetti abbiam pure a considerare come un degno discepolo della scuola di Pericle, e 'l principio ond' era animata e 'l fine che s' era proposta l' eloquenza di Pericle, allorchè per ben tre volte lo introduce nelle sue istorie a parlare, e sempre assai largamente e 'n modo molto significativo. Questa triade d'orazioni degnissime d'ammirazione, che Tucidide pone in su le labbra di Pericle, è di per sè stessa un tutto stupendo che nel più splendente modo si compone ad armonia. La prima orazione[2] la necessità addimostra della guerra col Peloponneso e la probabilità di un prospero evento; la seconda,[3] in forma di orazione funebre dopo i primi felici eventi di quella

[1] Plutarco, *Pericle*, 7.
[2] Tucid., I, 140-144.
[3] Tucid., II, 35-46.

guerra, contiene, e in guisa da inalzar veramente l' animo; le sentenze meglio atte a fermar gli Ateniesi nel loro modo d' operare e di vivere; essa, metà apologia e metà panegirico d' Atene, è tutta piena di veraci sensi, di consapevolezza delle proprie forze, non che di prudente moderazione; la terza, [1] detta dopo i disastri che invero Atene ha patito più dalla pestilenza che dalla guerra, ma che pure facevano vacillanti le deliberazioni del popolo, offre a' cittadini ateniesi il conforto che meglio ad una virile anima s' addice, cui l' imprescrutabile destino abbia ingannato; ma non già gli argomenti della propria prudenza e della sua riflessione, i quali anco per l' avvenire non riusciranno fallaci, ove da impreveduti casi non si lascino cogliere i cittadini. [2]

Nessuna orazione di Pericle ci è stata conservata dalla scrittura. E in vero, può recar meraviglia che non si studiassero di fissare e di conservare pe' contemporanei e pe' posteri le opere dello spirito che ognuno reputava sovra tutte le altre eccellenti, e che anzi per certi rispetti, ben dobbiamo figurarci fossero la più sublime eloquenza. [3] Ma questo può così a buon diritto spiegarsi: che cioè non s' estimasse ancora generalmente poter un' orazione aver valore diverso da quello di conseguire uno scopo pratico e determinato; a niuno forse era per anco venuto in pensiero di collocare in una e medesima categoria con le opere poetiche le orazioni, e, fatta astrazione dall' argomento, conservarle per la eccellenza della trattazione e la beltà della forma. Chiara memoria rimase solo

[1] Tucid., III, 60-64.

[2] Un' orazione di Pericle in cui diè una rassegna delle posse e militari e pecuniarie d' Atene, ci è da Tucidide, II, 13, trasmessa solamente in discorso indiretto o in estratto, appunto per ciò ch' ella non porse occasione di svolgere pensieri generali che potessero servire di guida e di norma all' operare.

[3] Platone, che del resto non è a Pericle troppo inclinato, lo estima τελεώτατος εἰς τὴν ῥητορικήν, e ne cerca la ragione nelle cognizioni ch' e' s' ebbe delle speculazioni d' Anassagora. *Fedro*, pag. 270. Cicerone, nel *Bruto*, 12, lo chiama *oratorem prope perfectum*, e ciò probabilmente perchè gli resti a dire alcunchè de' posteriori oratori.

di alcune singole locuzioni di forza affatto speciale: ma la universale impressione della maestà e della ricchezza de' pensieri, onde quelle orazioni splendeano, ancora per lunga pezza sortì i suoi effetti. E questa impressione in parte tanto lungamente durata, che alcuni anco più tardi scrittori ne serbin memoria, e 'n parte il nesso di congiunzione in cui è Pericle con gli oratori attici più antichi e con Tucidide, ci dánno modo di formarci un' idea a bastanza chiara e pur anco a bastanza fondata del modo che tenne Pericle nell' arringare.

Una straordinaria pienezza ed acutezza di pensieri è ciò che in primo luogo determina l'arte del favellare di Pericle, e di coloro che a lui si stan più vicini. La loro mente non stancata da una continua astrazione, nè affievolita da triviali ragionamenti, ma anzi di giovanili forze fiorente, riflette i fenomeni del mondo degli uomini; e come di qui le è pòrta facoltà all' esperienza e all' osservazione sottile, così da sua parte ella irradia ogni obbietto della luce di ben definiti generali concetti. Cicerone fermò il carattere di Pericle, d' Alcibiade e di Tucidide (chè a buon diritto anch' esso nella schiera degli oratori comprese), dicendoli ne' loro pensieri « acuti, brevi e sottili, [1] e più di pensieri ricchi che di parole; » da essi poi distinse la generazione alquanto più giovine di Critia, Teramene e Lisia, tuttavia pieni del succo e del sangue di Pericle, [2] ma che pure più copiosamente i loro pensieri erano venuti significando. [3]

[1] Ei dice: *subtiles, acuti, breves;* e qui *subtiles* ai riferisce all' esatta distinzioοe de' concetti e io generale all' acuta aignificazioοe d' ogoi pensiero.

[2] *Retinebant illum Periclis succum.*

[3] Così *De oratore*, II, 22. Alquanto diversameote classò Cicerone gli antichi oratori oel *Bruto*, 7. Qui Alcibiade mise insieme con Critia e Teramene, reputando se oe possa imparare a conoscere l' eloqueoza in Tucidide; gli chiama *grandes verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam caussam interdam subobscuri.* Critia è dipinto da Filostrato, *Sofist.*, I, 16, e meglio da Ermogene περὶ ἰδεῶν (presso Walz, *Rhet. Græci*, tom. III, pag. 388). Indi si vede che per lo stile e' tenne il mezzo fra Aotifonte e Lisia.

Più recentemente fu poi detto in rispetto a' pensieri di Pericle, che in essi splendeva sempre la più alta considerazione delle umane cose. La maestà che facea distinto Pericle da tutti gli altri come oratore, e che gli fruttò 'l nome d'Olimpio, specialmente poggiava nella abilità e nell' esercizio che aveva fatto 'l suo intelletto di riferire a generali principii tutti i singoli avvenimenti e a generali idee di tutte cose minori comprensive, ch' egli poi attingeva dal grande e nobile concetto in cui aveva i destini dell' uman genere. Il perchè Platone disse di Pericle, ch' egli alla versatilità intellettuale aveva aggiunto una tale sublimità dello spirito che studiava a raggiungere da per tutto determinati fini. [1] Dal che avvenne che i suoi pensieri tanto fermamente si scolpissero negli animi de' suoi ascoltatori, e, secondo la bella immagine d' Eupoli, profondamente negli animi degli uditori, come 'l pungiglione delle api si rimanessero.

In ciò che più vivamente colpisse e meglio s'adattasse al caso speciale, serbandosi nel pensiero di Pericle pur sempre grande e ideale, ebbesi la sua vera ragione l' impressione grandissima che i pensamenti di Pericle sepper destare, e, come noi potremmo aggiungere, in ciò solo ebbesi cotal ragione. L' eloquenza tutta quanta di Pericle mirava a conseguire nel suo popolo una stabile convinzione e a dargli una direzione ferma e durevole: produrre un effetto vivace ma momentaneo e quasi un' ebrezza dello spirito, eccitandone gli affetti e le passioni, fu proposito a lui sconosciuto. Tenendo conto dello svolgersi di tutta l' attica eloquenza, noi dobbiam giudicare che nell' orazione di Pericle non si trovasse mai nemmeno la menoma parte de'mezzi, pe'quali seppe destare la posteriore arte del dire tanto più violenti e disordi-

[1] Platone, *Fedro*, pag. 270: *τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντη τελεσιουργόν*..... *ὁ Περικλῆς πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι ἐκτήσατο*. Questo *τελεσιουργόν* secondo il testo, vale affaticarsi per conseguire un grande scopo determinato.

nati commovimenti dell'anima. Quale c'è descritto l'esteriore contegno di Pericle in sul suggesto, quasi fosse una mimica tranquillità, che appena tollerasse di cambiare i lineamenti del volto e un molto grave e dignitoso movimento, che per nessun gesto lasciava uscire dal loro ordin le vestimenta, e un tono di voce sempre temperato ad uguale altezza;[1] cotale dobbiamo pur figurarci, che fosse la disposizione interiore che appalesava e quella che voleva negli altri eccitare. Molto più che da qual tu voglia altra cosa, si tenne poi Pericle lontano dal desiderio d'allettare il popolo radunato per qualsisia altro mezzo, che per la diligente disposizione di ciò, onde al popolo veniva salute. E così Pericle non mai s'abbassò fino ad adulare il popolo; chè anzi, per quanto grande in lui fosse l'idea dell'indole e de' destini a cui il popolo ateniese era chiamato, non temè dirgli in questa o quella contingenza anco l'amara verità. E ciò pure, al dire di Cicerone, sembrò in Pericle fosse amore del popolo, chè ottenne benevola grazia anco quando parlava contro i voleri di esso.[2] Ed eziandio per lui vennero momenti si tristi, che la sua persona erane gravemente minacciata; ma anco in quelli sol da la convinzione del popolo la salute, e dalla chiara ed energica manifestazione del vero la salvatrice convinzione attese, nulla mai sperando da' commovimenti e da' bollori d'un istante.[3] Così non una sol volta studiò d'allegrare e divertire il suo popolo; come Pericle non mai apriva le labbra alle risa[4] così in generale, nulla

[1] Plutarco, *Pericle*, 5

[2] Cicero, *De oratore*, III, 34.

[3] Quanto per questo rispetto si cambiasse da poi il carattere della greca eloquenza, da ciò si vede che Dionigi d'Alicarnasso reputa affatto incredibile la tranquillità e la dignità che a Pericle nella terza delle sue orazioni fa serbare Tucidide tutto pieno dello spirito pericleo. « Dove le stesse persone sono ad un tempo giudici e accusatori, mestieri è da prima di mille lacrime e lamenti per essere con benevolenza udito. » Dionys., *De Thucydide iudicium*, cap. XLV, pag. 927. Il retore de' tempi d'Augusto ha apertamente confuso lo spirito di tempi affatto diversi.

[4] Plutarco, *Pericle*, 5: προσώπου σύστασις ἄθρυπτος εἰς γέλωτα.

della ilarità conversevole mesceasi alla sua dignità, [1] ma anzi una gravità sublime tutto quel suo modo d' appresentarsi in pubblico dominava.

Ed anco da alcune singole tradizioni, non che dal carattere proprio di questo tempo, noi possiamo concepire un' idea della forma esteriore della elocuzione, ond' era la periclea eloquenza vestita. Usò Pericle del modo di favellare che era volgare nella vita comune del dialetto attico, quale generalmente parlavasi, eziandio più che non facesse Tucidide: [2] ma per la diligenza e la proprietà dell' uso delle parole, e' seppe dar loro una cotal sottigliezza e pienezza di significato, che in gran parte su queste qualità della parola ebbe anco fondamento la forza de' suoi ragionari. Abbenchè il suo discorso fosse tutto dall' intelletto, anzi che dalla fantasia, nondimeno a' suoi pensieri seppe procacciare quella evidenza per cui e son meglio sentiti e meglio essi stessi penetrano negli animi altrui; questa evidenza poi conseguì con le immagini e le comparazioni che quadrano esattamente, mentre le condizioni non per anche avanzate della prosa, naturalmente lo strinsero ad usare anco poetiche forme. E non poche di cotali metaforiche locuzioni e di cotali apoftegmi delle orazioni di Pericle, specialmente per opera d' Aristotele, insino a noi son pervenuti: come allora che e' dice de' Samii, eglino essere piccoli fanciulli che prendono, è vero, la pappa, ma pur nel medesimo tempo sanno alto levare la voce; o quando della sepoltura di molti giovani caduti in battaglia, usò quella splendida immagine, essere stata all' anno rapita la sua primavera. [3]

[1] *Summa auctoritas sine omni hilaritate*, Cic., *De Offic.*. I, 30.
[2] Come appare dal fatto che è citato alla fine del Cap. XXVII.
[3] Aristotele, *Retorica*, I, 7; III, 4, 10.

CAPITOLO TRIGESIMOSECONDO.

LA RETORICA SOFISTICA.

Incominciò da' sofisti l'impulso ad uno svolgimento più avanzato della prosa; ch'eglino tanta parte s'ebbero in generale all'avanzamento dell'intellettiva cultura de' Greci, quanta niuna altra mai classe di uomini, se tu faccia una sola eccezione pe' poeti più antichi.

Erano i sofisti, come 'l nome ne lo indica, tali uomini che facevano professione della sapienza, promettendo render sapiente chiunque loro si confidasse. Essi i primi, come spesso ne li rimproverarono i socratici, a danaro venderono la sapienza, facendosi così pagare da ogni uditore la tassa d'ingresso a singole lezioni (ἐπιδείξεις), [1] quanto ancora considerevoli somme stanziando per togliersi il carico d'instruire de' giovani, che non licenziavano dalla loro scuola se prima non n'avesser compiuta la sofistica educazione. E tanto grande fu allora il desio d'imparare per tutta quanta la Grecia,[2] che non pure in Atene, ma sì anco fra gli oligarchi della Tessaglia s'accoglieva un gran numero d'alunni e d'ascoltatori: l'apparire d'un gran sofista, quali furono Gorgia, Protagora, Ippia, in una città, come una festa si celebrava, ed uomini di cotal fatta tanto grandi ricchezze ammassavano, quanto mai più l'arte e la scienza non n'hanno guadagnate fra' Greci.

[1] Nel valore di queste tasse esistevano ridicole differenze: v'eran lezioni per una dramma, ed altre, per entrare alle quali se ne pagavano invece cinquanta.

[2] Raffr. l'osservazione al Cap. XXVII.

Ma, oltre la professione esteriore, comune han fra loro i sofisti eziandio *l' obbietto e 'l nucleo propriamente detto della dottrina,* abbenchè con una qualche modificazione più o meno grave. Questo, risguardato a rispetto della filosofia, sta veramente *nel rinunciare a qual tu voglia scienza verace*. Già allora la filosofia il suo primo stadio aveva percorso; con coraggioso ardimento aveva tentato rispondere a' più ardui quesiti della speculazione, e queste risposte, diversissime in fra di loro, già avevan trovato persone che se ne erano persuase, e fedelmente n' erano addivenute seguitatrici; ma da questa medesima diversità, ancorchè non se ne conoscesse la vera ragione, dovea pur naturalmente scaturire il dubbio, non esistesse una più vera cognizione dell' intima natura delle cose. E quindi nulla fu più naturale che dopo quel volo della speculazione succedesse nel luogo di quella un' età di scetticismo, in cui si dubbiasse o si negasse il generale valore d' ogni umano sapere. Ogni cognizione è *subbiettiva*, e solo ha valore per un determinato uomo: questo era il concetto del famoso pronunciato [1] di *Protagora d' Abdera*, che apparve in Atene al tempo di Pericle, [2] e per lunga pezza vi si mantenne in grandissima autorità, sino a che, per una reazione contro quel libero pensare che sempre più s' estendeva, egli ne fu sbandito e i suoi libri furono in su la pubblica piazza dati alle fiamme. [3] Egli, ammettendo con Eraclito l' eterno e continuo moto nel mondo, onde all' uomo or queste ed or quelle impressioni sono apportate, dedussene non poter l' uomo che affidarsi a queste impressioni nel lor mutamento; quello dunque che all' uomo determinato *appare* eziandio *esiste* per lui. Per la dottrina, anco opposte idee intorno ad un medesimo ob-

[1] Ἄνθρωπος πάντων μέτρον.

[2] Circa l'Ol. LXXXIV, av. Cr. 444, secondo la cronologia d' Apollodoro.

[3] Protagora fu in Atene accusato d'ateismo, e discacciatone da Pitodoro uno de' quattrocento; così dunque, se ciò fosse certo, nel primo o secondo anno dell'Ol. XCII, 411 a. C.

bietto, deggiono del pari esser vere, chè solo bastava dare ad un'idea la necessaria apparenza, perchè nel momento addivenisse vera. Quindi fu principalissimo studio di Protagora e di tutti i sofisti, poter ragionare del pari *pro* e *contra*, ma così che sempre persuadessero, intorno ad uno stesso subbietto; nè già per ritrovare la verità, solo anzi per dimostrare che la verità non esiste. Protagora, tuttavolta, non si pensava già di spogliare della sua realtà la virtù, come ne aveva dispogliato l'assoluto vero: e per ciò la ridusse a certi sentimenti del subbietto che potessero migliorarne la condizione, e più specialmente eccitarlo ad un' attività più efficace. Degli Dei in fine, sin dal principio di quel suo libro che gli costò il bando d'Atene, disse: « Per ciò che gli Dei risguarda, non so se siano o se non siano; chè molte cose mi sono a questa ricerca d'impedimento: l'incertezza della cosa in sè, e la brevità dell'umana vita. »

Da una regione del mondo ellenico affatto diversa, da altri maestri e da un'altra più antica scuola filosofica, mosse *Gorgia*, il quale nativo di *Lentini* in Sicilia, per la prima volta apparve in Atene come ambasciatore della sua patria, nell'anno secondo dell'Ol. LXXXVIII, 427 a. C.: ma pure tanta armonia di scientifici conati è fra esso e Protagora, che ben si vede quali potenti impulsi a così fatto modo di pensare si trovassero propriamente nelle condizioni di quell'età. Gorgia fe uso del modo dialettico degli Eleati, ma per giungere ad un opposto risultamento; chè mentre quelli tutte le forze del loro pensiero indirizzavano alla conoscenza d'un unico essere eterno, Gorgia i medesimi mezzi impiegò e in parte anco le medesime forme sillogistiche, onde già avevano fatto uso Zenone e Melisso, per provare invece che nulla è, o, se anche v' ha qualche cosa, ella non può essere conosciuta, o in fine se pur vi sia e pur conoscer si possa, la non può per la parola essere ad altri comunicata. Sicchè ultimo risultamento fu di bel nuovo questo: l'acquistar conoscenza es-

ser non può il conato dell' uomo sapiente: chè solamente destare egli deve negli altri uomini quelle tali idee che di destare abbia vaghezza. E in ciò che Gorgia pronunciava risolutamente questa cotale affermazione, da gli altri sofisti egli era diverso; null' altro infatti annunziava o prometteva ai discepoli suoi, se non che farli valorosi oratori, mentre dava il giambo a' suoi colleghi di professione perchè promettessero d' insegnar la virtù; e questo fu comune intendimento di tutti i siciliani sofisti. Nella madre terra greca invece tutti quanti i sofisti piuttosto avevano in mira di raggiungere il reale studiandosi d' acquistare, se non un vero sapere, almeno idee e principii salutari per la pratica sapienza della vita: così infatti *Ippia d' Elide* cercava condire di variatissime cognizioni i suoi insegnamenti, ed egli può a buon diritto risguardarsi come il primo polistore della Grecia,[1] e *Prodico da Ceo*, il più rispettabile senza alcun dubbio di tutti i sofisti, di leggiadre forme vestiva una morale che se non è a purissime fonti attinta, certamente però ben s' adattava a' bisogni del tempo, e ce ne è bell' esempio la famosa allegoria d' *Ercole al bivio*.

Ma su le morali condizioni della Grecia, come su le scienze più gravi, egli è indubitato che in generale i sofisti esercitarono una malefica azione. Quella nazionale moralità, che distingueva il buono dal cattivo, se non sempre nel più alto senso, certamente però con retta intenzione, e ciò che sopra tutto n' importa, con una certa quasi instintiva sicurezza, era omai stata scossa da l' arditezza della filosofia che tentava di soverchiarla; ma una dottrina che veniva a dichiarar tutto vero o nulla vero, egli è certo che doveva affatto mi-

[1] Presso Platone è più volte tenuto proposito delle sue cognizioni fisiche ed astronomiche; fece anche ricerche genealogiche e intorno alle colonie, e, in una parola, intorno a tutta l' archeologia. Plato., *Hippias maj.*, pag. 285. D'esso abbiamo frammenti intorno alle antichità politiche e probabilmente della sua opera Συναγωγή. Boeckh, *Præf. ad Pindari Scholia*, p. XXI. Anche la sua scrittura su' vincitori d' Olimpia, fu memorabile opera.

narla. Potevano Gorgia e Protagora schermirsi a tutt' uomo dal dichiarare vane idee la virtù e la venerazione di Dio; ma, la libertà del pensare fatta maggiore, i discepoli e' seguaci loro apertamente ciò dichiararono, seguitando i principii che pur da essi avevano ricevuto. E mentre durava la guerra del Peloponneso, sorgeva a potenza in Atene questa tal classe della civil società, che pur ebbe la sua parte nell' andamento de' negozi politici, e della quale questa era la professione di fede: la credenza negli Dei e la giustizia essere invenzioni degli antichi dominatori e legislatori del popolo, che ad esse avean dato corso, sol per tenere in freno le rozze moltitudini; od anche in tono peggiore: le leggi esser fatte da' deboli, che sono i più, a difesa di loro stessi, mentre natura aveva posto il diritto del più forte; usare quindi del suo diritto il più forte, allorchè, se gli è possibile, sommette alle sue voglie i più deboli. Son questi i ragionamenti che Platone fa pronunciare nel *Gorgia* e nella *Repubblica* a *Callicle* discepolo di Gorgia, e a *Trasimaco* di Calcedone, che come maestro della retorica, fioriva nel tempo della guerra peloponnesiaca; quelli stessi che, secondo accertate testimonianze, ripeteva di continuo quel Critia, onde già più volte in questa istoria è fatto ricordo, [1] l' ingegnoso e prudente zio di Platone.

Ma se da questo influsso de' sofisti sul *modo di pensare* del loro tempo noi facciamo astrazione, per rivolgerci omai al quesito ch' essi s' eran proposti intorno alla *forma della comunicazione scambievole de' pensamenti*, non sapremmo invero ristarci dal levare ben alto i loro meriti. Ogni artistico svolgimento dell' orazione prosastica da' sofisti infatti procede, e questo, se anco non tenne da prima il più retto sentiero, a poco a poco ne condusse allo stile perfetto d' un Platone e d' un Demostene. Sì i sofisti dell' Ellade, come que' di Sicilia fecero dell' orazione il vero obbietto de' loro studi, ma

[1] Come tragico, ma solo per diffondere queste teoriche, nel Cap. XXVI: come elegiaco, nel Cap. XXX, e, in fine, come oratore, nel XXXI.

con questo divario, che dove ai primi più stava a cuore la *correzione*, i secondi ebbero massimamente in cura la *bellezza* dell' eloquio. [1] Intorno al corretto favellare (ὀρθοέπεια) fece ricerche Protagora, abbenchè poi nella pratica usasse tal pienezza della favella, che indarno Socrate presso Platone tenta frenarla con la sua dialettica: Prodico si diè specialmente a investigare accuratamente il valore proprio e 'l proprio uso de' vocaboli, non che le differenze delle sinonimie; e di tali distinzioni rigurgitavano i discorsi di lui, come ne lo prova l' orazione con tanta ironia imitatane da Platone nel Protagora.

Il bell' eloquio ed ornato che a gli uomini aggrada e ad essi s' apre facile il varco, fu invece lo studio principale di Gorgia: egli retore nato e bel parlatore, già aveva avuto in giovinezza un occasione propizia che a ciò lo spronava; fra' *Greci di Sicilia*, e i *Siracusani* più specialmente, che per l' ingegno pronto e svegliato e per l' indole loro naturalmente acuta, più che tutti gli altri Dori, a gli Ateniesi tengon da presso, [2] dalle contese giuridiche ben prima che nella stessa Atene erasi formata un' artistica eloquenza. Ne' tempi della guerra persiana, le condizioni in cui versò Siracusa contribuiron non poco a risvegliare quest' indole naturale; e principalmente l' avanzarsi della democrazia, dopo cacciato il tiranno (anno terzo dell' Ol. LXXVIII, 466 a. C.), e le intricate contese che insursero per la satisfazione di tanti privati diritti da lungo tempo violentati dalla forza. [3] A questo tempo addivenne famoso *Corace*, tenuto già in gran conto

[1] Questa differenza pone Leonardo Spengel nella sua utile scrittura: Συναγωγὴ τεχνῶν *sive artium scriptores*, Stuttg., 1828, pag. 63.

[2] *Siculi, acuta gens et controversa natura*, Brutus, 12-46. — *Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant*, *Verrin.*, IV, 43, 95.

[3] *Cum, sublatis in Sicilia tyrannis, res privatæ longo intervallo iudiciis repeterentur*, dice Cicerone nel *Bruto*, 12, 46, seguitando Aristotele. Ad esso attingono pure gli *Scolii ad Ermogene*, tom. VIII, pag. 196, degli oratori del Reiske. Raffr. Montfaucon, *Biblioth. Coislin.*, pag. 592.

dal tiranno Ierone, sì come popolare oratore, sì come avvocato dinanzi a' tribunali;[1] il molto esercizio naturalmente lo condusse ad una più certa scienza de' principii dell' arte sua, tanto che gli venne nell' animo di fissarli in una speciale scrittura, che, come le innumerevoli altre che le tennero dietro, s' intitolò τέχνη ῥητορική, o anche semplicemente τέχνη. Abbenchè sembri che ben poca estensione avesse questa scrittura,[2] memorabile è tanto più, perchè ella è la prima opera di cotal fatta fra' Greci, e forse così anco nel genere umano in universale. E poichè quest' arte di Corace fu non solamente il primo tentativo d' una teorica dell' eloquenza, ma sì ancora il primo libro teoretico di qualunque arte,[3] bene è prezzo dell' opera considerare, che mentre l' antica poesia per solo insegnamento ed esercizio orale s' era trasmessa, la sua tanto più giovine sorella tosto cominciò a fissare le sue forme in una teorica che le comunicava a chi volesse conoscerne. Della materia svolta in quest' arte null' altro sappiamo, se non ciò, che in essa davasi una forma regolare ed una partizione dell' orazione; della quale più particolarmente distinguevasi l'introduzione o 'l proemio, che, già s'intende, doveva ben disporre e conciliarsi gli ascoltatori per via di tali cose alle quali prestassero volentieri l' orecchio.[4]

Discepolo di Corace, e poi suo rivale, fu *Tisia*, che fu

[1] O come autore d' orazioni per altri; da che la è cosa dubbia se fossero in Siracusa concessi i patroni ovvero i causidici a mo' de' Romani, o se non piuttosto, come in Atene, ognuno fosse tenuto a perorare da per sè stesso la propria causa, chè allora poteva però senza dubbio farsi fare da altri l' orazione che volesse pronunciare.

[2] Di ciò eziandio fa testimonianza Aristotele, loc. cit., il quale fu il principale autore, in uno scritto omai perduto, dell' istoria della retorica fino al suo tempo: inoltre fa menzione della τέχνη di Corace nella sua retorica, II, 24.

[3] Gli scritti degli architetti più antichi in proposito di edificii come quello di Teodoro di Samo intorno al tempio di Giunone a Samo, di Chersifione e di Metagene intorno a quello di Diana ad Efeso, non erano probabilmente che rendiconti del modo col quale era stata condotta la fabbrica.

[4] Tali introduzioni ed esordi chiamavansi κολακευτικὰ καὶ θεραπευτικὰ προοίμια.

conosciuto insieme come oratore e come autore d' un'*arte*; e a lui si ricongiunge *Gorgia;* anzi, secondo una certa antica notizia, [1] in quell' ambasceria che di sopra ricordammo de' Leontini, si trovò con Gorgia anche Tisia, sebbene il discepolo avesse già nella fama di gran lunga superato il maestro. Per opera di Gorgia l' eloquenza artistica raggiunse allora e gloria e splendore cotale nella Grecia, quale ben di rado aver lo poterono tutte le altre novità della letteratura. Gli Ateniesi, pe' quali questa siciliana eloquenza era tuttavia cosa nuova, ma che per l' indole e 'l gusto loro ben potevano valutarne il pregio, [2] n' erano affatto invaghiti, sì che tosto addivenisse moda in fra essi di parlare quanto più era possibile alla foggia di Gorgia. A crescer favore alla sua retorica s' aggiunsero e lo splendido aspetto di Gorgia, e 'l suo eletto e suntuoso vestimento, e la grande fidanza e sublime sicurezza che dal suo contegno traspariva. Egli poi a fondamento della sua retorica aveva posto certi principii filosofici, de'quali (e l' osservammo già poco sopra), sebbene fossero affatto negativi, [3] pure non era traccia veruna nè in Corace nè in Tisia: per ciò appunto che non esiste possibile cognizione del vero, gli sforzi del sapiente a questo solo denno esser rivolti, d' insinuare cioè negli uomini le idee che son proficue al sapiente. E di qui viene che la retorica sia l' autrice della persuasione [4] e l' arte delle arti, perchè ne fa abili a parlare, sì che possiamo con agevole e bel modo far altrui persuaso d' ogni cosa, anco senza averne 'l più perfetto conoscimento.

Fedele a questo concetto ch' ebbe della retorica, poca

[1] Di Pausania, VI, 17, 5. Il testimonio principale, che è Diodoro, XII, 53, non fa però ricordo di Tisia.

[2] ὄντες εὐφυεῖς καὶ φιλολόγοι, dice Diodoro.

[3] Lo scritto di Gorgia περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος contenne appunto questa filosofia di cui ci dà conto Aristotele nella sua opera su Melisso, Senofane e Gorgia.

[4] πειθοῦς δημιουργός.

diligenza usò Gorgia per rispetto a' pensieri; e solo, com' altri sofisti, fece esercizio nella trattazione de' temi generali, o, come s' appellano *loci communes*, i quali, destramente usati e intrecciati, hanno mai sempre servito a' retori a nascondere la loro ignoranza su lo speciale subbietto. A questi erano affini le orazioni che Gorgia scrisse in lode ed in biasimo di tutte le cose possibili, e che gli servirono come di preparazione a trovare anche contro la generale opinione e' più fondati convincimenti il lato buono nelle cose cattive, e 'l cattivo nelle buone. Arroge poi i suoi sillogismi, che e' tolse a gli Eleati per sembrare all' ignorante moltitudine un pensatore profondo, e per confonderne affatto il concetto ch' ella aveva di vero e di falso; delle quali cose tutte tenuto conto, tu avrai così scòrte le armi con le quali prometteva Gorgia, come allora solevasi dire, far che il più debol discorso o sia la causa peggiore fosse sempre vittoriosa su la più forte o su la causa migliore.[1]

Ma lo studio speciale di Gorgia risguardava massimamente la *forma* dell' orazione; egli in fatti con lo splendore delle sue parole e la struttura artificiosa delle proposizioni seppe talmente molcire non pure le orecchie, ma anco gli animi de' Greci di cotali vezzi sì suscettibili, che per un certo tempo non s' accorgessero del vuoto e delle freddure delle sue orazioni. Imperciocchè, allora solamente incominciando la prosa il suo artistico svolgimento, nè per anco le bellezze e le forze sue proprie conosciuto avendo, era ben naturale, che quanto più le fosse possibile s' adattasse al modello della poesia venuta a maturità molto prima di lei; uso l' orecchio de' Greci alla frase poetica solamente, anco dalla prosa, se volesse per poco soprastare al puro bisogno ed essere reputata *bella*, richiedeva una certa rassomiglianza con la poesia. E ciò potè Gorgia ottener per due modi: primo per l' uso delle parole poetiche, e più specialmente poi di nuove e rare composizioni di

[1] ἥττων e κρείττων λόγος.

vocaboli, quali specialmente le amava la poesia lirica e ditirambica.[1] Ma poichè a questo colore poetico non corrispondeva un nobile innalzamento del pensiero, nè un vivo eccitamento della fantasia, sì che esso si rimaneva solo un esteriore ornamento, lo stile di Gorgia ebbe naturalmente un certo che di pomposo e d'ampolloso, che nella greca retorica fu distinto con lo speciale vocabolo *gorgizzare.*[2] Sembrando poi, anche al gusto d'allora, fosse a ricercar nella prosa un qualche artificio che tenesse vece de' ritmi della orazione che è stretta nel metro, anco questo volle procacciarle Gorgia; ch'ei dètte una simmetrica costruzione alle proposizioni, sì che sembrassero membri paralleli, e fra loro corrispondentisi; dal che poi derivò all'intiero discorso tutto l'aspetto d'una compassata misura ottenuta dall'arte.[3] Di questa ragione erano le proposizioni di pari lunghezza che nella forma corrispondevansi, e specialmente quelle che terminavano nel modo istesso,[4] e le parole di identica formazione che ugualmente sonavano e quasi facevano rima; le antitesi inoltre, che all'opposizione del pensiero, in generale, aggiungevano la corrispondenza antifrastica delle singole parti e de' punti diversi, il quale artificio facilmente sedusse l'oratore fino a trovare studiate e ricercate relazioni,[5] per le quali già erasi

[1] V. Aristotele, *Retorica*, III, 1, 3 e 3, 1. Qui vengono a Gorgia e a Licofrone attribuiti specialmente i διπλᾶ ὀνόματα. Nella poetica, 22, il medesimo autore dice che i διπλᾶ ὀνόματα, ovvero le composizioni nuove ed insolite, specialmente convengono al ditirambo.

[2] Γοργιάζειν.

[3] ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα:

[4] παρονομασίαι παρηχήσεις.

[5] Come nella strana definizione, ma pur non priva di spirito, della illusione tragica: ch'ella cioè sia un inganno ἀπάτη.

ἣν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος
καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος,

ovvero: in cui quegli che inganna più fa 'l suo dovere che quegli che non inganna, e l'ingannato più senso artistico mostra che il non ingannato. Tutte

preso gioco contro i retori di Sicilia Epicarmo.[1] Aggiungi in fine l'ironia e lo scherzo, e quelle cose tutte che più sannosi conciliar l'attenzione, e delle quali Gorgia studiò far uso nel suo dettato, e ben potrai intendere come questa prosa artificiale che non sembrò poesia, ma nè meno favella della vita comune, potesse così sollecitamente guadagnarsi le grazie degli Ateniesi nel suo primo apparire. E che 'l gusto proprio di quel tempo, svolgendosi a poco a poco, dovesse trovare bella una tale struttura dell'orazione, ben si mostra anche da ciò, ch'ella tanto rapidamente si diffuse e sempre più si svolse, massimamente nella scuola di Gorgia. Delle proposizioni corrispondentisi e contrapposte di *Agatone*, già sopra[2] tenemmo proposito; ma quegli che a cotali adornamenti del discorso diè maggior pregio, spingendoli fino all'uso più minuzioso, fu *Polo*,[3] il discepolo favorito e 'l seguace più fedele di Gorgia, insieme con un altro suo condiscepolo, quell'*Alcidamante* spesse fiate da Aristotele ricordato, il quale pure superò di gran lunga il maestro e nella pompa dell'orazione e nell'affettata eleganza de' contrapposti.[4]

queste figure trovansi in quantità nel più esteso e certamente autentico frammento che gli *Scolii ad Ermogene* han conservato dell'orazione funebre di Gorgia. *Foss, de Gorgia Leontino*, Halis, 1828, pag. 69. Spengel, Συναγωγή, pag. 78.

[1] Nel verso:

τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών,

che è contrapposto di parole senza antitesi interiore; il che può darsi facilmente che avvenga a chi si lasci dominare da questa smania d'antitesi. Vedi specialmente Demetr. de elocut. § 24.

[2] Cap. XXVI.

[3] Platone si prende beffe di lui e della caccia che fa alle assonanze nella apostrofe ὦ λῷστε Πῶλε.

[4] Le declamazioni che rimangono sotto i nomi di Gorgia, d'Alcidamante e d'un altro scolaro di Gorgia, Antistene, sono risguardate, a buona ragione, come imitazioni di retori posteriori.

CAPITOLO TRIGESIMOTERZO.

L'ELOQUENZA POLITICA E GIUDICIARIA DEGLI ATENIESI CHE PRIMA FU ALL'ARTE CONFORME.

—

Dalla felice unione della naturale forza dell'idioma onde usarono i politici d'Atene e Pericle, sopra ogni altro, co'retorici studi de' sofisti procedette l'artistico avanzamento della eloquenza fra gli Ateniesi. E 'l primo in cui questa unione si verificasse, fu *Antifonte* figlio di Sofilo il Ramnusio. Fu Antifonte esperto nella politica, come quei che versò ne' pubblici negozi, e retore a un tempo per disciplina scolastica; ci attesta Tucidide ch'ei fu veramente esperto politico, quando dice che 'l governo oligarchico de' quattrocento, se per opera di Pisandro fu vinto nel consiglio del popolo, tutta la pratica però da Antifonte era stata condotta, come da lui per la massima parte fu tratta ad effetto; « uomo, sono parole di Tucidide, a niuno secondo dell'età sua, e che sovra tutti per valentia s'innalzò, e pel suo pensare, e pel suo favellare di ciò che avesse conosciuto. Egli è vero, che al cospetto del popolo non tenne orazioni, nè mai entrò di sua volontà in una contesa dinanzi a' tribunali, chè anzi ebbe tema non sospettasse il popolo della potenza della sua parola:[1] ma niuno più d'esso fu abile in Atene a patrocinare chi avesse a sostenere dinanzi a' tribunali o dinanzi al popolo una contesa giovandolo de' propri consigli. Caduto poscia il reggimento de' quattrocento per opera della parte democratica, Antifonte

[1] δεινότης è qui usato nel più largo significato d'ogni potenza persuasiva.

chiamato in giudicio capitale, per ciò che avesse cooperato a instituire quel reggimento, aringò fra tutti gli altri in quel tempo la migliore orazione a propria difesa. » [1] Ma questa sì splendida eloquenza, contro la quale stava a rincontro armata la diffidenza del popolo, nulla gli valse in tanto grave periglio: le male arti di Teramene lo trassero nell' estrema ruina, e nell' anno secondo dell' Olimp, XCII, (411 a. C.), quasi settuagenario [2] perdè per pubblico decreto la vita; i possedimenti suoi furono confiscati, e fin anche i suoi discendenti privati degli onori di cittadino. [3]

Dal testimonio di Tucidide apertamente è manifesto qual uso facesse della sua eloquenza Antifonte. Egli non s'appresentò, come già altri felici parlatori, qual consigliero nell' adunanza del popolo, nè versò fra' tribunali come pubblico accusatore: ma anzi solo in causa propria e da altri assalito arringò al pubblico, chè suo instituto era invece di scrivér per gli altri. Alla professione dello *scrittore d'orazioni per gli altri* [4] egli crebbe importanza, conciosiachè per lungo tempo fosse stata reputata meno onorevole instituto della vita che non quella di pubblico oratore; molti anzi degli Ateniesi con dispregio la risguardavano, abbenchè esercitata fosse accessoriamente anco da' grandi oratori politici, per ciò che secondo le instituzioni del dritto pubblico ateniese non poteva mai venir meno. Nelle *cause* infatti di privato diritto le parti istesse contendenti dovevan parlare; e, mentre ne' pubblici processi qual si fosse ateniese poteva tener luogo d' accusatore, all' accusato non era concesso farsi rappresentare da un avvocato, chè solamente dopo compiuta la principale orazione, era data

[1] Egli è molto a lamentare che questa orazione non ci sia pervenuta. Arpocrazione la cita più volte sotto il titolo: ἐν τῷ περὶ μεταστάσεως.

[2] Se, com' è detto, nacque circa l' Ol. LXXV, 1, 480 av. Cr. La sua età e la sua eloquenza insieme; sembra gli procacciassero il sopranome di Nestore presso 'l popolo d'Atene.

[3] Il plebiscito col quale fu giudicato e la sentenza del tribunale, si trovano nelle *Vitæ X Oratorum* fra gli scritti di Plutarco, cap. 1.

[4] λογογράφοι chiamavali il popolo attico.

facoltà a gli amici d' entrare a sostenere od a svolgere questo o quel punto; dal che si fa manifesto che, allora quando da chi parlasse ne' tribunali s' incominciò ad esigere scienza ed arte maggiori, al più gran numero degli Ateniesi veniva necessità di straniero aiuto, sì che nel comporre le loro orazioni si facessero assistere, o anco più spesso quali le aveva dettate un esperto oratore le recitassero. Quindi i così detti *logografi*, quali furono Antifonte e dopo lui Lisia, Iseo ed anche Demostene, che tenevano vece de' *patroni* e *causidici romani* e degli avvocati de' nostri tempi, ancorchè molto minore considerazione godessero, se nel tempo istesso ne' negozi dello stato non s' occupassero.[1] Da questo *scrivere orazioni che altri poi avevano a recitare*, derivò probabilmente anche l' uso di *consegnare alla scrittura le orazioni*, pel quale sotto questa forma anche ad altri potevano comunicarsi oltre le parti contendenti; e ciò almeno è certo aver fatto Antifonte pel primo.[2] Egli inoltre aprì una scuola d' arte oratoria, nella quale educava sistematicamente i giovani a divenir oratori; e, com' era costume fin da' tempi di Corace, in forma di sistema manifestò i suoi principii, scrivendo egli pure una τέχνη. Come maestro di retorica, e' si collega strettamente co' sofisti, cui, sebbene Antifonte non fosse da alcuno d' essi più particolarmente ammaestrato,[3] certamente conobbe molto domesticamente; egli infatti, come Gorgia e Protagora, trattò argomenti di pura esercitazione, e che veruno scopo pratico ed immediato si proponevano. E questi o potevano essere affatto generali subbietti, che nelle loro più diverse relazioni si esaminavano, i così detti *lòci communes*,[4]

[1] Così Antifonte da Platone il comico fu assalito perchè avesse scritto orazioni per denaro.

[2] *Orationem primus omnium scripsit;* dice di lui Quintiliano, *Instit.*, III, 1.

[3] Di ciò fa testimonianza il γένος 'Αντιφῶντος. Che già il padre di Antifonte sia stato sofista (*Vitæ X Orator.*, I, *Photius*, codex 259), non è per la cronologia possibile.

[4] Che Antifonte eziandio in questi *loci communes* s' esercitasse, è provato

o speciali casi concreti a bello studio immaginati, e con molta acutezza inventati, sì che del pari si prestassero all' orazione *pro* e *contra*, per esercitare la sofistica abilità di significare in modo del pari plausibile le ragioni dell' una e dell' altra parte.

Delle orazioni d'Antifonte, e in tutte sono quindici quelle in sino a noi pervenute, ben dodici a quest' ultima classe di esercitazioni scolastiche appartengono, formando così tre *tetralogie*; imperciocchè quattro orazioni versano sempre su lo stesso argomento, come primo e secondo discorso dell'accusatore e del difensore.[1] Di tali tetralogie, la prima questo caso risguarda: di notte tempo un cittadino, accompagnato da uno schiavo, ritorna da un convito alla sua casa, ma in quel punto l' arrestano gli assassini. Il cittadino è subito ucciso, mentre lo schiavo tanto gli sopravvive quanto basta, perchè a' parenti dell' ucciso dichiari, aver riconosciuto fra gli assalitori un tal uomo che al suo padrone era nemico, e ch'era presso a perdere una grave causa che sosteneva contro di lui. E questi è ora accusato da' parenti dell' ucciso. Versano quindi le orazioni nella determinazione probabile delle deposizioni che deggiono servire di prova e nell' aggravare ed attenuare questa e le altre circostanze: chè in generale l' arte del causidico in ciò stava, che i gradi della probabilità sapesse determinare,[2] secondo il vantaggio del proprio cliente. Mentre per esempio dà l'accusatore il massimo peso alla inimicizia, come quella che dovè spingere l'accusato all'omicidio, questi invece sostiene ch'egli non avrebbe mai procurato a tale la morte, che, come poteva prevedere facil-

dall' esatto ritorno di essi luoghi in diverse orazioni; egli infatti li ha inseriti ove potessero tornargli in acconcio. Raffr. *De cæde Herod.*, § 14, 87, e del Corenta, § 2, 3.

[1] Λόγοι πρότεροι καὶ ὕστεροι.

[2] Τὰ ἐξ εἰκότων od anche τεκμήρια, poichè dell'arte dell'avvocato avevan mestieri, ἔντεχνοι πίστεις. Le prove, all'incontro, cui bastasse solamente esporre per provare un fatto, erano dagli antichi retori chiamate ἄτεχνοι πίστεις.

mente, lo avrebbe posto in sospetto. Così in quella che 'l primo dà al testimonio dello schiavo, il solo possibile nella causa, la maggiore importanza, l'altro afferma, all' incontro, che non si sommetterebbero, com'era generale costume, alla tortura gli schiavi, se alla loro semplice testimonianza s'avesse fede. E nella seconda orazione, fra le altre cose, anche questa risponde l' accusatore: gli schiavi, è vero, si pongono alla tortura, ma per venire in cognizione d' un furto o d' un fallo che voglian nascondere per compiacere al padrone: ma in casi quale è questo, si fa loro dono della libertà, per procacciarsi la testimonianza d' un uomo libero;[1] in quanto poi al pretesto che l' accusato abbia preveduto il sospetto, s' afferma che 'l timore di questo sospetto non fu mai si grave che potesse equiponderare il pericolo che gli arrecava la perdita della causa. Ma allora l' accusato sa facilmente volgere a suo profitto la ragione probabile, osservando in fra le altre cose, che, mentre l' uomo libero non s' attenta a dir falso testimonio per non porre in pericolo onore e fortuna, quello schiavo invece in presenza di morte nessun rispetto poteva trattenere dall' accusare a vantaggio della famiglia del suo padrone l'antico nemico di lui. E così, pesati quinci e quindi i gradi della probabilità, e tratta, quanto più gli era possibile, al suo vantaggio la somma, molto convenevolmente conchiude dicendo, non volere egli già la sua innocenza provare con probabili ragioni,[2] ma sì per via di fatti, offerendo, conforme l' uso del diritto attico, tutti gli schiavi e le schiave che avesse, alla inquisizione, acciocchè fra' tormenti facciano testimonio ch' egli che n'è accusato, non lasciò mai la sua casa in quella notte in cui fu perpetrato l' assassinio.

[1] Per fare legittimamente testimonianza, μαρτυρεῖν, era anzi tutto necessaria la libertà personale; da gli schiavi s' estorcevano i deposti con la tortura.

[2] Al § 10 molto argutamente egli dice: mentre enunciano di convincermi reo con ragioni probabili, sostengono eziandio ch' io sia l' omicida non pure probabilmente, ma in realtà.

Fra le altre molte e non meno argute argomentazioni pro e contra, questi pochi punti abbiamo scelto al nostro lettore, sol per dargli, ove le orazioni di Antifonte ancora gli fossero ignote, una debole idea della sottigliezza e della facoltà inventiva con la quale i causidici di quel tempo sapevano volgere e ritorcere, secondo loro importava, le circostanze reali. L'arte sofistica di far prevalere il lato più debole siffattamente con l'eloquenza giudiciaria[1] si confuse in Antifonte, che, secondo lui, un istesso autore d'orazioni doveva del pari essere abile a comporre per ambedue le parti contendenti due diverse arringhe, che l'una con l'altra contrastasse.

Oltre queste esercitazioni, noi abbiamo d'Antifonte tre altre orazioni scritte per diverse cause reali: l'accusa di veneficio contro la matrigna, la difesa dell'omicidio d'Erode, e un'altra difesa d'un corego, a cui, mentre si facevano gli esercizi preparatorii, era morto di veleno un de'coreuti. Tutte queste orazioni per ciò che risguardano accuse d'omicidio,[2] sono state messe insieme con le tetralogie, le quali hanno sempre temi inventati di questo medesimo genere; era infatti solito costume degli eruditi dell'antichità[3] dividere le opere de'greci oratori secondo le specie de' processi: nel che pure ebbero fondamento molte citazioni degli antichi grammatici, presso i quali le orazioni, a modo d'esempio, in cause di tutela pupillare, in negozi d'interesse e di debiti sono annoverate come sezioni speciali. E di Antifonte s'è conservata appunto la sezione delle sue cause d'omicidio, come d'Iseo solo quella delle cause di passaggio di eredità. Ma in tutte queste orazioni si mostra pari acutezza e sottigliezza di ragioni comprobative e lo stesso ingegno avvocatesco che nelle tetralogie, se non che in quelle va unito a molto più largo e diligente svolgimento della forma, mentre in queste l'intelletto dell'au-

[1] δικανικὸν γένος.

[2] Φονικαὶ δίκαι.

[3] Cotal divisione si trova più volte presso Dionigi d'Alicarnasso.

tore non aveva altro in mira che d'inventare e di collegar gli argomenti.

Queste orazioni più largamente svolte sono fra' più importanti documenti che ci sian pervenuti per l'istoria dell'arte oratoria. In rispetto allo stile, attengono strettamente a quello dell'istoria di *Tucidide* e dell'orazioni in essa inserite, quasi a confermarne l'asserzione di molti grammatici,[1] aver cioè Tucidide fruito dell'insegnamento retorico di Antifonte; nè a ciò s'oppongono le circostanze della vita d'amendue.[2] Antifonte anzi e Tucidide spesse volte son da gli antichi messi insieme,[3] e citati come i maestri più solenni dell'antica e severa arte oratoria,[4] della quale importa che qui di subito ci studiamo di ben comprender l'essenza. Nè si creda già, come potrebbe supporsi da questa sopra esposta determinazione, giustificata solamente dal paragone con la lisciatezza e la grazia venute poscia in onore, ch'ella consista in una studiata rozzezza e in un'asprezza della espressione sgradevole; ma anzi in ciò sta che all'oratore più che tutto importa significare i concepiti pensieri con la chiarezza e l'esattezza maggiore od anzi con la più scolpita evidenza. Che se ne' tempi che allora correvano, senza verun dubbio d'esercizio e per certi rispetti anco di scioltezza nella elocuzione era difetto, largamente riparavano ad esso la forza e la freschezza dell'elocuzione; molte riflessioni divenute poscia per la frequente ripetizione volgari e per ciò stesso leggermente toccate o quasi superfi-

[1] L'autorità più importante è Cecilio di Calacte, famigerato retore del tempo di Cicerone, dal quale ci pervennero molti assennati giudicii e molte importanti notizie. V. le *Vitæ X Orator.* di Plutarco, I, e la Biblioteca di Fozio, cod. 259. Egli è poi sempre probabile che Platone nel *Menesseno*, pag. 236, nello scolare d'Antifonte voglia intender Tucidide.

[2] Tucidide poteva bene nel suo ventesimo anno, o più tardi, godere degli insegnamenti d'Antifonte che d'otto anni gli era maggiore, per ciò che gli studi retorici erano allora cosa nuova.

[3] *Dionys.*, *Halic. de verborum composit.*, 150. Reiske, *Tryphon. in Walz Rhetor. gr.*, tom. VIII, pag. 750, ed altri.

[4] *αὐστηρὸς χαρακτήρ*, *αὐστηρὰ ἁρμονία*, *austerum dicendi genus*, V. *Dionys.*, *Hal. de compos. verb.*, pag. 147 ss.

cialmente usate, allora richiedevan pur sempre tutta la vigoría dell' intelligenza offerendo quasi in ricambio il diletto che ne vien dal poter *comprender* le cose; ma se anco tu faccia assoluta astrazione dal valore e da l'importanza de' resultamenti a cui giungono ne' loro pensieri cotali scrittori, quali sono Antifonte e Tucidide, certo è, che tu scorgerai in essi una certa vivacità sempre desta e una tensione dell' intelletto instancabile, al cui paragone, per non discendere a più bassi scrittori, Platone e Demostene istessi debbono cedere, a malgrado della più copiosa cultura e della più larga esperienza.

E qui per formarci una più chiara idea del procedimento del pensiero in questi scrittori, basterà che consideriamo prima i singoli elementi della orazione e poscia la loro sintattica composizione. Caratteristica sì per Antifonte e sì per Tucidide è la estrema esattezza nell' uso delle parole,[1] la quale si discuopre manifestamente per molti modi, ma sopra tutto nello studio diligente che essi pongono nel distinguere e nel dichiarare la differenza precisa delle locuzioni sinonimiche fra di loro; il quale studio da Prodico massimamente promosso, frequenti volte, come presso questo medesimo sofista, nel soverchio eccede e nell' affettato.[2] Nè tenendo qui conto di questa o quella parola, la ricchezza delle forme grammaticali e la facile pieghevolezza del greco idioma prestarono la facoltà a gli scrittori di creare intiere classi di locuzioni, atte a significarne una sottile modificazione del concetto: come, per via d' esempio, i neutri participii, che indicano una tale forza dell' animo, che tanto è da la semplice facoltà diversa, quanto dall' atto singolo.[3] A gli scrittori di stile antico, pel

[1] *ἀκριβολογία ἐπὶ τοῖς ὀνόμασιν*, come la chiama Marcellino, *Vita Thucyd.*, § 36.

[2] Come allora che nell' orazione d'Antifonte per l'uccisione d'Erode (secondo la più probabile lezione) § 94, è detto: ora voi siete indagatori (*γνωρισταί*) delle testimonianze, poi sarete giudici (*δικασταί*) della causa: ora suppositori (*δοξασταί*), e poi conoscitori (*κρίται*) del vero. Ed esempi consimili a' §§ 91, 92.

[3] Così Antifonte, *Tetralogia*, 1, γ. § 3, dice: il pericolo e la vergogna

rispetto delle forme grammaticali e delle particelle congiuntive, non tanto importa quella uniforme continuazione, per la quale il discorso prende quasi l' aspetto d' una fluida corrente, e tale che ad ogni punto possa scorgersene l' avanzamento; ma sì piuttosto studiosissimi sono di significarne anco le più lievi sfumature del loro pensiero per via della mutazione delle forme, eziandio se alla locuzione derivassene una qualche difficoltà che le togliesse scorrevolezza.[1] Per ciò poi che spetta alla unione delle proposizioni in un tutto maggiore, l' elocuzione d' Antifonte e di Tucidide, per questo rispetto, tiene il mezzo fra lo stile d' Erodoto, che quasi schiera le sue proposizioni, meno strettamente congiungendole, in una serie,[2] e quello periodico della scuola d' Isocrate. Come in questa posteriore scuola si venisse formando quella tale specie di periodo, che quasi fosse perfettamente arrotondato, in noi fa l' impressione come d'un circolo che in sè stesso ritorni, torremo a considerare in uno de' seguenti capitoli: basti l' aver osservato frattanto che alla dizione di Antifonte e di Tucidide manca affatto questa tale rotondità del periodo. Che in fatti, se eziandio questi autori sentirono la necessità di certe maggiori proposizioni, nelle quali anco esternamente si facesse manifesta la facoltà d' inserirvi insieme congiunte e proposizioni minori e parziali osservazioni, elleno pur tuttavia rassembrano piuttosto un accumulamento di pensieri senza necessario confine che potrebbe eziandio accrescersi, ove

essere più forte della contesa, e anco allora che volessero all' azione determinarsi esser loro possibile σωφρονίσαι τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης cioè comprimere quello che passionatamente avvampava nell' animo loro. E Tucidide, al quale talenta questa medesima maniera di dire, con esso Antifonte concorda nel τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης. VII, 68.

[1] Arreco ad esempio di ciò quel passaggio onde spesso usa Antifonte da una proposizione copulativa ad una avversativa; e questo è quando lo scrittore incomincia la frase con καί e invece dell' altro καί nel secondo membro segue δέ. Per questa guisa i due membri da prima son posti come parti corrispondentisi d' un tutto, onde poi si fa meglio spiccare il contrapposto in cui il secondo membro sta a rispetto del primo, come la cosa che più importa.

[2] λέξις εἰρομένη.

allo scrittore fossero note anco altre circostanze o subordinate o capaci di avvalorare[1] le sue affermazioni, che non una somma di pensieri in un medesimo corpo riuniti, e perciò in tutte le loro relazioni coordinati. Nel periodo dell'arte oratoria, onde ora è discorso, sol quella specie di proposizioni in cui i membri non sono l'uno all'altro subordinati, ma sì piuttosto l'uno a lato all'altro disposti, le proposizioni voglio dire copulative, avversative e disgiuntive,[2] ebbero un proprio svolgimento, e armonicamente e con molta diligenza furon trattate in ogni lor parte. Egli è infatti molto notevole la destrezza con cui un oratore, qual era Antifonte, fino dal bel principio così sapeva i suoi pensamenti concepire, che ne discendessero poi certe tali congiunzioni *binarie* di membri in parte corrispondentisi e contrapposti in parte l'uno all'altro; e con quanta diligenza addimostrasse poi questa simmetrica relazione per conseguir d'ogni parte quell'armonica simmetria che può ad un'opera architettonica convenire.

Non appena, per esempio, discioglie l'oratore la sua favella per dir della uccisione d'Erode, che già egli s'è posto in mezzo a un sistema di proposizioni che pel massimo dell'arte procedono parallele, nel genere di cui sopra è discorso: « io vorrei invero, o giudici, che la mia potenza del dire e la mia esperienza ne' negozi, pari fossero alla tristezza del mio stato ed a' mali patiti. Ma ora di questi ho sofferto più che non sia giusto, laddove quel primo più mi difetta che a me non giovi. Poichè, dov'io nel mio corpo avessi per un'ingiusta accusa a patir danno, nulla mi giova l'esperienza ch'i' m'abbia de' negozi: ma dove con la verace manifestazione del fatto sia luogo a salvarmi, nuocemi la mia impotenza nel dire.... che. » Questa simmetrica struttura delle propo-

[1] Di questa specie di proposizioni che prendon luogo in mezzo al racconto, tratteremo con più diligenza nel capitolo che ragiona di Tucidide.

[2] Le proposizioni con καὶ (τε) καί, con μὲν-δέ, con ἤ (πότερον) η. In generale tutto ciò insieme forma l' ἀντικειμένη λέξις.

sizioni[1] ben si scorge che ha non pertanto la sua ragione in un particolare commovimento de' pensieri, cagionato dalla inclinazione e dall' abitudine di comparare e di distinguere, di ravvicinare tutte le cose per modo che ne spicchi manifestamente tutto ciò che in esse è conforme o diverso e dall' unione affatto particolare, per dirlo più brevemente, del genio e della sottigliezza che abbondevolmente in quegli antichi attici si ritrovava. Non può tuttavolta negarsi non avesse questo modo di favellare un certo che di seducente; ond' avvenne che quel parallelismo de' membri si spingesse più innanzi che non avria consentito la essenziale qualità del pensiero, e massimamente allora che si congiunse allo studio di contrapporre i concetti e di equilibrare i pensieri un giuoco affatto formale di suoni, che rendesse evidenti e percepibili pel senso dell'udito quelle medesime relazioni de'pensieri, ma che spesso trasmodò pel soverchio amore col quale si coltivava.

In questa simmetrica architettura delle proposizioni dovevano appunto trovare il loro luogo quelle figure dell'orazione, di cui sopra facemmo un cenno, discorrendo in proposito di Gorgia: *l' isocolon*, *l' homeoteleuton*, *il parison*, insieme con le *paronomasie* e le *parechesi*. Adornamenti tutti della orazione che si ritrovano anco presso Antifonte, abbenchè ne abbia usato meno largamente di Gorgia, e con una certa assennatezza e parsimonia attica: la quale non lo impedì tuttavolta dal misurare nelle proposizioni antitetiche il numero delle parole dell'una e dell'altra, e da lo studiarsi che possibilmente queste e quelle avessero un medesimo suono:[2] chè tali vocaboli consoni ama anco Antifonte di contrapporre, perchè meglio

[1] ἐναρμόνιος σύνθεσις presso Cecilio di Calacte (*Photius*, cod. 259), *concinnitas* presso Cicerone.

[2] Come, per esempio, dell'uccisione d'Erode, § 73. Più forte essere deve — la potenza vostra per salvarmi in giusto modo, che la volontà de' nemici per ruinarmi in modo ingiusto — *τό ὑμέτερον δυνάμενον ἐμὲ δικαίως σώζειν, ἢ τὸ τῶν ἐχθρῶν βουλόμενον ἀδίκως ἐμὲ ἀπολλύναι.*

ne spicchi la differenza de' concetti:[1] anco l' orazione sua ti par misurata col compasso, e quella sua soverchia regolarità ti fa ricordare l'impacciata simmetria e 'l parallelismo delle mosse nelle figure della scultura greca più antica.

Ma ad Antifonte, mentr'egli per questi artificii che gli antichi chiamano figure della dizione,[2] dava al suo discorso un certo qual colore d'antico, difettavano poi, secondo l'intelligente osservazione d' uno de' migliori retori antichi,[3] le figure del pensiero.[4] Questi improvvisi mutamenti, pe' quali viene a interrompersi il tranquillo svolgimento del pensiero muovono infatti il più delle volte da affetti e da passioni: indi viene all' orazione il *pathos*, sia per l' esclamazione sdegnosa, o per l' interrogazione ironica e di scherno, o per l' impetuosa e forte ripetizione dello stesso concetto sotto molteplici forme,[5] per la gradazione che sempre più forte incalza,[6] e l'interrompere d'improvviso il discorso,[7] quasi che ciò che a dir ne rimanga di gran lunga avanzi la forza della parola. Ma in questi casi spesse volte tanta astuzia ritrovi, quanta è la forza del commovimento interiore; cercare per esempio la frase, quasi non potesse trovarsi la conveniente, per poi con tanto maggior forza metterla in mostra:[8] correggere la parola già pronunziata per dare a divedere il massimo scrupolo della dizione:[9] offrire all' avversario e quasi

[1] Uo esempio di tale paronomasia è nell' orazione per l' uccisiooe d' Erode, § 91: « Se per un rispetto deve accadere errore, più pio è assolvere in modo iogiusto, che occidere cootro il diritto; » ἀδίκως « ἀπολῦσαι » ὁσιώτερον ἂν εἴη τοῦ μὴ δικαίως « ἀπολέσαι. »

[2] σχήματα τῆς λέξεως,

[3] Cecilio di Calacte presso Fozio (cod. 259, pag. 485, ed. Bekker) il quale assennatamente soggiunse: non voler sostenere oon si trovioo figure di pensiero una qualche volta anco presso Antifoote: ma ei non le usa *a bello studio*, κατ' ἐπιτήδευσιν, e sol rarameote.

[4] σχήματα τῆς διανοίας.

[5] *Poliptoton.*

[6] *Climax.*

[7] *Aposiopesis.*

[8] *Aporia.*

[9] *Epidiorthosis*, detta anche μετάνοια.

sommettergli una risposta, come fosse per sè intelligibile:[1] ritorcere le altrui parole per dar loro un significato affatto diverso da quello in cui erano state usate,[2] ed altri consimili modi di dire. I quali tutti sono però stranieri all'antica eloquenza attica per ragioni ben più fondate che non nell'istoria delle scuole de' retori, e discese dallo svolgimento e dal mutamento del carattere attico. In parte, come già dicemmo, quelle figure hanno per fondamento lo stato appassionato dell'animo che di per sè stesso rinuncia ad ogni pretensione di considerare le cose a mente tranquilla, in parte in una certa astuzia e finzione, che pone in opera qual si sia mezzo per appresentarsi sotto migliore aspetto;[3] ma queste due qualità, quell'appassionamento e quest'astuzia, sol più tardi ebbero la maggior parte nel carattere degli Ateniesi; e se anco dopo la terribile scossa, che le teoriche de' sofisti dettero a gli universali costumi e le lotte delle parti nella guerra peloponnesiaca, onde, al dir di Tucidide,[4] massimamente s'alimentò la tendenza all'intrigo, queste tali qualità ognora più si fecero manifeste; dovè tuttavia passare un considerevole tempo prima che da quelle due qualità fosse intieramente invasa l'arte della parola, sì che ella perfettamente svolgesse le forme a ciò meglio atte della orazione. La più antica schiettezza e 'l senno migliore predominano ancora affatto nell'uso della parola presso Antifonte e Tucidide; in essi tutte le potenze dell'intelletto sono ancora rivolte all'invenzione e alla significazione de' pensieri che vuol far manifesti colui che parla; ciò che o ritrovi non vero o che t' abbaglia, è nello stesso pensiero e non già ne' commovimenti che l'animo offuscano. Antifonte, come Pericle, dovè aver parlato senza turbamento ne' lineamenti

[1] *Anthypophora*, o *subiectio*.
[2] *Anaclasis*.
[3] Πανουργία. Cecilio chiama gli σχήματα διανοίας τροπὴν ἐκ τοῦ πανούργου καὶ ἐνάλλαξιν.
[4] Tucidide, III, 81.

del volto e col tono della considerazione più calma, abbenchè fosse contemporaneo a quel Cleone che nel modo di favellare tanto si discostava dalla eloquenza artistica del suo tempo, che qua e là andavasi agitando come per fortissima commozione nel suggesto, gettando lungi il mantello e flagellandosi co' gesti più appassionati le anche.[1]

La persona d'*Andocide*, che fra gli oratori attici, di cui ci sono pervenute le orazioni, è quegli che per ragione d'età è più da presso ad Antifonte, molto più è importante per l'istoria d'Atene in quel tempo che non per lo avanzamento dell'arte oratoria. Rampollo di sì nobile stirpe che la celebrazione delle Eleusinie forniva degli araldi de' misteri,[2] versò giovine ancora ne' politici negozi, come capitano di guerre e ambasciadore, finchè, involto nel processo per la mutilazione delle Erme e la profanazione de' misteri, campò, è vero, la vita con la denunzia o vera o falsa de' colpevoli, ma fu costretto ad abbandonare Atene. Da quel tempo si dedicò alle commerciali imprese, nelle quali stette occupato specialmente in Cipro; studiando ogni modo d'ottenere grazia di rimpatriare, il che solamente conseguì dopo la caduta de' trenta, e protetto dalla generale amnistia che avevan giurato i partiti. E allora, non senza qualche molestia per l'antica colpa, noi lo vediamo rientrare nelle pratiche della politica, finchè poi spedito, mentre si combatteva la guerra corintia, ambasciatore a Sparta per trattar della pace, di nuovo fu messo al bando per ciò che il suo negoziare a gli Ateniesi non talentò.

D'Andocide abbiam tre orazioni: risguarda la prima il suo ritorno dall'esilio, e fu certamente pronunciata dopo restituito il reggimento democratico e caduti i quattrocento; la seconda che versa intorno i misteri, e fu detta l'anno primo dell'Olimp. XCV, 400 a. C., studia a rimuover da Andocide l'accusa de' violati misteri che ad ogni tratto si rinno-

[1] Plutarco di tutto ciò fa menzione in Nicia, 8, e in Tib. Gracco, 2, come della prima violazione del κόσμος sul suggesto.

[2] τὸ τῶν κηρύκων τῆς μυστηριώτιδος γένος.

vava, riandando la origine di tutto 'l fatto; la terza infine, pronunciata l'anno primo dell'Olimp. XCVII, 392 a. C., discorre della pace con Lacedemone, e in essa l'oratore mette in opera ogni suo potere, perchè questa pace sia dall'adunanza del popolo d'Atene conclusa. Già gli antichi grammatici mossero dubbi pe' primi su l'autenticità di quest'ultima orazione; come certamente apocrifa è quella contro Alcibiade, la quale propone sia mandato in bando per mezzo dell'ostracismo, non l'oratore, ma 'l politico di quel nome. Che ove fosse anco genuina quella orazione, affatto impossibile è ch'ella appartenga ad Andocide, a cagione delle circostanze anco a noi note del processo per l'ostracismo d'Alcibiade; ella, secondo un moderno critico,[1] dovrebbe attribuirsi a Feace che pure con Alcibiade corse allora il pericolo dell'ostracismo: ma e la materia e la forma dell'orazione senza dubbio, l'addimostran fattura d'un retore posteriore.[2]

Andocide è del glorioso numero de' dieci oratori che già fissarono gli antichi grammatici; abbenchè fra essi sia l'ultimo e per ingegno e per istudio,[3] nè mostri una veduta molto profonda nella trattazione delle grandi pratiche, a cui le sue orazioni si riportano, nè quella esattezza nemmeno nel collegamento de' pensieri che fu distintiva caratteristica di tutti gli scrittori del tempo. Se non che appunto questo essersi tenuto libero dalla studiata maniera in cui allora cadevano anche i più celebri insieme con una certa vivacità che a lui fu naturale, ben possono ascriverglisi a gloria come un avanzo di quella severità dello stile che tanto rifulse in Antifonte e in Tucidide.[4]

[1] Taylov. *lectt. Lysiacæ*, c. 6, cui non han confutato nè 'l Rubnken nè il Valckenaer.

[2] Secondo Meier, *De Andocidis quæ vulgo fertur oratione in Alcibiadem*: una serie di programmi dell'università di Halle.

[3] Deve prenderci meraviglia non sia stato in questo numero annoverato Critia, cui nocque probabilmente l'essere stato uno de' XXX reggenti. Raffr. Cap. XXI.

[4] L'ἀντικειμένη λέξις predomina anche in Andocide, ma senza lo studio della simmetria esteriore.

———

CAPITOLO TRIGESIMOQUARTO.

L'ISTORIOGRAFIA POLITICA DI TUCIDIDE.

—

Tucidide ateniese del demo Alimusio, nacque circa l'anno secondo dell'Olimp. LXXXVII, o nove anni dopo la battaglia di Salamina.[1] Suo padre, Oloro od Orolo, ha tracio il nome, abbenchè Tucidide istesso sia già nato ateniese; e sua madre Egesipile porta il nome istesso della tracia consorte del gran Milziade, il vincitore di Maratona; per essa Tucidide appartiene alla gloriosa stirpe (γένος) de' Filaidi, i quali già dal tempo del più antico Milziade, che aveva abbandonato Atene sotto la dominazione de' Pisistratidi per andarne a fondare un suo proprio regno nel Chersoneso Tracio, serbarono amichevoli relazioni co' popoli e principi di quelle contrade. Al più giovine Milziade, vincitore a Maratona, si sposò la figlia d'un re di Tracia Orolo, dal qual matrimonio nacquero Cimone ed Egesipile iuniore; questa sposò pure un più giovine Orolo, nipote com'è probabile di quel primo, che pel mezzo de' suoi parenti aveva ottenuto il diritto di cittadino ateniese: ora a questo Oloro ed a questa Egesipile fu figlio Tucidide.[2]

Così dunque Tucidide appartenne ad una nobile e potente famiglia, e specialmente in Tracia ricca di possessi. Ei mede-

[1] Secondo la vulgata notizia di Pamfila (la letterata de' tempi di Nerone) presso Aulo Gellio, N. A. XV, 23. Nè a dubitare di tale notizia ci autorizza quello che ne dice di sè stesso Tucidide, V. 26, esser cioè stato in età conveniente per osservare la guerra del Peloponneso. Il che benissimo poteva dirsi degli anni da' quaranta a' sessantasette dell' età sua. L' ἡλικία atta alla guerra era certamente ben altra; ma pe' lavori dell' intelletto gli antichi in generale stimarono conveniente una ben più tarda età di quella che noi riteniamo cotale.

[2] Così nel miglior modo vengon d'accordo le indicazioni di Marcellino, *Vita*

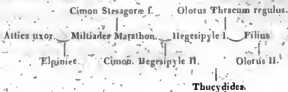
simo era proprietario di miniere d'oro nella Tracia a Scapte-Ile, o 'l bosco dissodato, in quella stessa regione, onde Filippo dopo gli Ateniesi trasse le ricchezze per le quali potesse fondare la sua dominazione fra' Greci. Da questo possedimento procedettero molti eventi nella vita di Tucidide, e specialmente il suo bando da Atene, in proposito del quale e' ci ha fornito delle più accurate notizie.[1] Correva l'anno ottavo della guerra del Peloponneso (Olimp. LXXXIX 1, a. C. 423), e 'l duce Spartano Brasida tentava impossessarsi d'Amfipoli su lo Strimone. Tucidide figlio d'Oloro con una flottiglia di sette navi teneva l'ancora presso l'isola di Taso: era questo probabilmente il primo comando militare che gli era affidato in premio de'suoi meriti ne'minori uffici di guerra. Brasida anche di questa piccola flotta temette, sapendo possedere il suo duce miniere aurifere in quelle contrade, e perciò aver molta autorità su le più spettabili persone del paese, sì che gli sarebbe stato agevole raccorre mercenarie forze di mezzo a que' popoli per levare d'assedio Amfipoli. Indi Brasida alla guarnigione d'Amfipoli concesse molto migliore capitolazione che non era da attendersene, per ciò solo che voleva ben presto in suo poter la città. Così Tucidide giunse troppo tardi per recar salvamento a quella piazza d'arme importante, non es-

Thucydid, e di Suida con le date istoriche innanzi poste. La genealogia in generale ella è questa:

Cimon Stesagoræ f. — Olorus Thracum regulus.

Atticæ uxor. — Miltiades Marathon. — Hegesipyle I. — Filius

Elpinice. — Cimon. Hegesipyle II. — Olorus II.

Thucydides.

* A chi voglia una più profonda cognizione della vita e delle opere di Tucidide, i traduttori raccomandano le due opere seguenti: Kruger, *Untersuchungen über das Leben des Thukydides* (Ricerche su la vita di Tucidide con appendice critica) Berlino, 1832; Roscher, *Leben, Werk und Zeitalter des Thukydides* (La Vita, le opere e l'età di Tucidide) Gottinga, 1842.

[1] Tucidide, II, 104 e seg.

sendo in sua potestà che sostenere il forte Eione posto in su la spiaggia; e gli Ateniesi che de' loro duci e de' loro reggitori politici affatto giudicavano dall' esito che le loro imprese sortivano, lo condannarono per titolo di violato dovere,[1] e, costretto a irne in bando, vi rimase ben venti anni, de' quali passò la maggior parte a Scapte-Ile. Chè egli della permissione di rimpatriare, che davasi a' fuorusciti nel trattato di pace fra Sparta ed Atene, non profittò; ma solo ristabilita per opera di Trasibulo la libertà, fece in patria ritorno, richiamatovi da un plebiscito speciale. E qui dall' opera sua ci è provato ch' ei visse per alquanti anni, ma pure non quanto era da aspettarsi dalla vigoria delle sue forze; quindi si fa probabile la notizia che egli perdesse la vita per violento assassinio.[2]

Da queste notizie intorno alla vita di Tucidide chiaro risulta aver egli passato in Atene e co' suoi concittadini solamente gli anni più giovanili, fino al quarantesimo ottavo dell' età sua. In seguito e' potè ben aver comunicazione con tutte le parti di Grecia, ed egli stesso si loda della propizia occasione portagli dal suo esiglio, di trattare eziandio co' Peloponnesii e d'averne esatte notizie;[3] ma non pertanto e' dovè così allontanarsi dal movimento intellettuale ateniese, e restare straniero a' mutamenti che v' accadevano intorno alla metà o verso il cessare della guerra peloponnesiaca. Al suo ritorno in patria e' vi trovò già un' altra generazione che aveva e intendimenti e gusto affatto diversi[4] cui difficilmente avrebbe potuto all' età sua acconciarsi, per guisa che l' impronta del suo proprio animo trasformasse. Quindi Tucidide è intieramente allievo della vecchia Atene di Pericle, avendo infor-

[1] Probabilmente l' accusa mossagli contro era una γραφὴ προδοσίας.

[2] I fatti meno importanti e più contestati, come pure gli aperti errori entrati nelle antiche biografie del nostro istorico, massimamente per averlo confuso col celebre politico del medesimo nome, figlio di Melesia, son qui passati sotto silenzio, e affatto trascurati.

[3] Tucidide, V. 26.

[4] Vedi il Capitolo seguente, Lisia.

mato la sua cultura reale ed esterna nel periodo più vigoroso e più splendido di quella città; e come i suoi principii e le sue idee intorno alla politica quelle sono affatto che Pericle già inculcò nel popolo d'Atene, così eziandio la forma della sua dizione quinci discende dalla naturale pienezza di forza della eloquenza periclea, e quindi dall'artistica severità dell'antico stile della scuola d'Antifonte.[1]

Ma come istoriografo tanto poco si ricongiunse Tucidide co' logografi ionii, la cui schiera tocca il suo più alto segno in Erodoto, che diresti incominciar con Tucidide un genere affatto nuovo d'istoriografia; le opere di vari fra questi Ioni ad esso son note (e, se quella pur d'Erodoto, è dubbio);[2] ma egli solo per rigettarle le cita, siccome manchevoli di critica, favolose e meglio atte a dilettare, che non ad istruire. Tucidide studiò invece il suggesto oratorio, le popolari concioni, e le arringhe de' tribunali della Grecia: qui per ciò che spetta al subbietto e alla forma, e' pose le fondamenta della sua istoria. Mentre gli scrittori d'istorie che lo precessero si partirono dalla pittura delle cose sensibili, e che cadevano sotto gli occhi, la condizione cioè naturale de' paesi, le proprietà speciali de' popoli, i monumenti e le militari imprese per innalzarsi poscia di qui a dimostrare, che v'ha un Dio che tutto regge ne' destini degli stati e de' principi, l'attenzione di Tucidide all'incontro è affatto occupata nello svolgersi dell'*azione umana*, nel carattere e nelle condizioni proprie

[1] Il Wyltenbach riconobbe giustissimamente l'attinenza di Tucidide a Pericle quando nella prefazione alle sue *Eclogæ historicæ* disse: *Thucydides ita se ad Periclis imitationem composuisse videtur, ut, quum scriptum viri nullum esset, ejus eloquentiæ formam effigiemque per totum historiæ opus expressam posteritati servaret.* Della dottrina d'Antifonte v. cap. XXXIII.

[2] Le allusioni ad Erodoto che si son volute trovare ne' luoghi I; 20; II, 8, 97, non sono ben chiare; nell'uccisione d'Ipparco, che Tucidide, quasi a rettificare le false opinioni de' suoi contemporanei, narra ben due volte, I, 20, VI, 54-59; Erodoto va quasi d'accordo con lui, tenendosi libero da tali false opinioni. V. Erodoto, V, 55, VI, 123. Ma Tucidide probabilmente avrebbe in diverso modo narrate talune altre cose, se l'opera di Erodoto fossegli stata nota e principalmente i luoghi I, 74; II, 8. Raffr. Cap. XIX.

dell'individuo, e nella parte che esso ha nella condizione dell'universale. E di qui vien di rispetto che l'intiera opera sua sia pure un *azione generale*, un *drama istorico*, o se vuoi meglio una gran causa, di cui le repubbliche gareggianti fra loro rassembrano le parti contendenti, e 'l cui merito è l'egemonia della Grecia per Atene. Egli è ben meritevole d'osservazione che Tucidide, padre e creatore di questo genere d'istoria, n'abbia tosto compreso nel più determinato e severo modo il concetto. L'opera sua non ha già da essere l'istoria della Grecia ne' tempi in cui fu combattuta la guerra peloponnesiaca, ma sì una vera e propria istoria di questa guerra; quindi ad essa è straniero tutto ciò che delle esteriori relazioni degli stati e della loro interiore politica non attenga alla gran contesa per l'egemonia, mentre in essa è all'incontro inserito tutto quello che a tutte le altre parti della Grecia spettando, pur tocca a questa gran lotta fra le due potenze. In sin dal principio, Tucidide nel suo intelletto risguardò e comprese questa guerra come un grand'evento della istoria universale, che non avrebbe potuto toccare il suo termine senza decidere la gran questione, se Atene addiverrebbe una gran potenza del mondo, o se sarebbe ridotta alla condizione di singola repubblica pari ad altre molte, libere ugualmente ed ugualmente potenti in Grecia; nè da ciò poteva sviarlo il considerare che la guerra del Peloponneso per la forma de' patti, di cui Nicia avea condotto la pratica, fu dopo dieci anni, da che ella durava, interrotta da una dubbia pace e male osservata, sì che di nuovo, impresa la spedizione in Sicilia, ella tornasse apertamente a scoppiare; il perchè Tucidide con l'affetto caldissimo de' propri interessi e con la piena forza del vero addimostra tutto ciò non essere che una sola lotta, e quella una pace *non vera.*[1]

E da questo concetto, che del suo tema erasi formato

[1] Tucidide, V, 26.

Tucidide, anco la partizione e la distribuzione della materia discende. La guerra istessa, pel modo ond' essa è condotta e fra' Greci anco più che fra noi sommessa alle condizioni della stagione, dividesi in estati ed in verni; le estati son date alle guerresche imprese, i verni a gli armamenti e alle pratiche. Non avendo i Greci un' èra comune, ma anzi il calendario d'ogni contrada essendo diversamente ordinato secondo particolari cicli intercalari e con loro proprî nomi distinti, dalla naturale sequela delle stagioni toglie Tucidide la partizione cronologica, e da la condizione agronomica de' campi, risguardata talvolta eziandio come motivo d' imprese guerresche; e tali indicazioni quali son queste: « quando la messe incomincia a metter fuori le spiche; quando appunto vennero a maturità le biade »[1] tanta hanno in loro stesse esattezza, quanta può desiderarsene per ben intendere il nesso degli avvenimenti. Nell' istoria delle spedizioni guerresche Tucidide studia ogni modo possibile di tener insieme unito ciò che lo sia per natura; se ti narra una determinata impresa, o una spedizione per terra o per mare, preferisce piuttosto avanzare d' alquanto nell' ordine del tempo per poi retrocedere, anzi che interrompere e poi rannodare la narrazione, dal che s' ingenera confusione. Indi appar naturale che in diversi luoghi sia tenuto proposito degli avvenimenti di lunga durata, quali eran gli assedi di Potidea e di Platea; nè poteva farsi altramente eziandio quando rinunciato avesse alla partizione del tempo per estati e per verni.[2] Chè allora solamente poteva dirsi essere stata data piena e soddisfacente ragione d'un avvenimento come l' assedio di Potidea, quando già perfettamente fossero state spiegate le condizioni, nelle quali

[1] περὶ ἐκβολὴν σίτου. ἀκμάζοντος τοῦ σίτου, e così seguitando.

[2] Questo sia a giustificazione del nostro autore contro i rimproveri che gli ha fatto Dionigi d'Alicarnasso: *De Thucydide judicium*, c. 9, pag. 816, Reiske. A Dionigi, perchè rettamente sentenziasse di Tucidide, manca la qualità più essenziale, l'amore severo della verità che era pure fra gli antichi comune.

versavano le potenze guerreggianti, sì che d'un solo sguardo si potesse scorger la causa per la quale a gli assedianti ora tolta la speranza d'esser soccorsi. Nè certamente un attento lettore potrebbe lagnarsi che Tucidide lo distragga col soverchio frastagliare gli avvenimenti; l'avvenimento che, preso *come singolo*, è nella sua istoria il più grande e che massimamente tiene l'attenzione sospesa, è la spedizione degli Ateniesi in Sicilia; la quale con sì liete speranze di buona fortuna incominciata e poi finita con sì terribile esito, solo da poche e brevissime inserzioni è interrotta.[1] L'intiera opera, se fosse stata a fine condotta, in tre parti avrebbe dovuto dividersi e molto simmetriche fra di loro: comprendeva la prima la guerra combattuta insino alla pace di Nicia; e questa, dalle devastatrici spedizioni degli Spartani condotti da Archidamo, era appellata la guerra archidamica; discorreva la seconda de' torbidi commovimenti degli stati greci dopo la pace di Nicia, e inoltre della spedizione di Sicilia; era la terza la guerra del Peloponneso di nuovo riaccesa, e a cui gli antichi davano 'l nome di guerra di Decelia insino alla ruina d'Atene. Ritenuta la divisione in libri, non fatta già da Tucidide, ma sì da molto intelligenti grammatici dell'antichità, la prima parte comprende i libri II, III e IV; la seconda il V, VI e VII; e della terza solo un libro fu da Tucidide condotto a termine, l'VIII.

Ma in questa ricerca su la partizione delle istorie di Tucidide, e su la distribuzione della materia di esse, noi dobbiamo prendere in considerazione anche il libro I, ed anzi più diligentemente, per ciò che la disposizione di questo medesimo libro molto meno discende dall'ordine proprio delle cose, che non dalle riflessioni che fa sovr'esse Tucidide. In-

[1] E quanto felicemente nell'intiera narrazione della spedizione di Sicilia sono tutti questi avvenimenti rintracciati: valgano ad esempio la condizione in cui Atene versava per la occupazione di Decelia, e gli errori commessi da' mercenari traci in Micalesso. (VII, 27, 30.)

comincia l'autore dall'affermare essere la guerra del Pelòponneso l'evento più grande che mai a memoria di uomini sia avvenuto; e a provar vera la sua affermazione rianda tutti i tempi anteriori della greca istoria, non eccettuate le guerre persiane. Egli passa a rassegna l'età più vetuste, le notizie della guerra troiana, i secoli che a quella immediatamente successero e i posteriori, e in fine le guerre persiane; dimostrando niuna impresa mai di que' tempi essere stata fatta con sì gran dispendio di forze come la guerra peloponnesiaca, per ciò che due capitali forze, la versatilità delle sostanze e la potenza pel mare,[1] sol più tardi vennero a' Greci e in più larga misura appresso loro si svolsero. Così istoricamente dispiega Tucidide la sentenza già praticamente inculcata da Pericle negli Ateniesi, fondamento cioè della loro potenza non già essere il territorio e la popolazione, ma sì 'l danaro e le navi; della quale sentenza la guerra istessa del Poloponneso parvegli essere stata manifestissima prova per questo che sì lungamente i Peloponnesi, a mal grado de' loro possedimenti larghissimi e del gran numero di uomini liberi al paragone con Atene, ebber la peggio, in sino a che poi collegatisi con la Persia, non ebbero in essa una sorgente abbondevole di ricchezza e così per essa una considerevole flotta.[2] Per questo paragone addimostrata la grandezza del suo subbietto, e resa ragione del modo ond' ei lo prende a trattare, ragiona Tucidide delle *cause* della guerra; e queste divide in immediate od aperte, e in più riposte non enunciate.[3] Sono le prime le rivalità fra Corinto ed Atene a cagione di Corcira e di Po-

[1] Χρήματα καὶ ναυτικόν.

[2] Il ragionamento che fa Tucidide appare manifestamente esser giusto per quella politica che vuol fondare la grandezza dello stato per mezzo del dominio su le coste del mare mediterraneo, la quale era appunto quella d'Atene. Gli stati all' incontro che si rafforzavano vincendo i popoli delle regioni interiori, e superando le grandi moltitudini del continente prima di procedere alla lotta pel dominio delle coste mediterranee a fondamento della loro potenza avevano γῆν καὶ σώματα, conseguendo poi per la natura delle cose χρήματα καὶ ναυτικόν.

[3] αἰτίαι φανεραί-ἀφανεῖς.

tidea, e le lagnanze per ciò mosse da que' di Corinto a Lacedemone, onde i Lacedemoni sono indotti a decidere aver gli Ateniesi rotta la pace. Stan le seconde nella tema che i Lacedemoni avevano della sempre crescente potenza ateniese, ond' essi se volessero mantenere la libertà del Peloponneso si trovavano stretti a far guerra. Dal che l'istorico è naturalmente indirizzato a dimostrarne gli stessi avanzamenti di questa potenza, tenendo conto di ogni guerresca spedizione e d'ogni politico provvedimento per cui Atene da duce ch'ella era stata eletta degl' isolani e de' Greci d' Asia contro la Persia, addivenuta sia in vece dominatrice dell'intiero Arcipelago e di tutti i paesi posti su le spiagge vicine. La qual parte dell'istoria tucididea, in cui delle cause della guerra è discorso, ove con la precedente s' unisca, si farà manifesto essersi proposto Tucidide di dare al suo lettore una generale rivista di tutta l'istoria della Grecia, o almeno di quanto in essa parvegli più importante, l'avanzamento della potenza del danaro e del mare, affinchè il grand' atto della guerra del Peloponneso si passi sopra un terreno noto al lettore, e possa questi supporre come già data la condizione e la qualità degli stati che in esso appresentansi. Ma concentrando Tucidide tutta la sua narrazione nella guerra medesima, e studiando a farla nelle sue intime ragioni comprendere anzi che farne ritenere in memoria gli avvicendamenti diversi, la sposizione di questi anteriori eventi sommette a generali concetti, e l'esterna successione de' tempi volentieri sacrifica alla intelligenza di essi; imperciocchè ove l'avesse scrupolosamente seguitata, la più profonda cagione di guerra o l'avanzamento dell' ateniese potenza sarebbesi immediatamente collegata con la descrizione della debolezza della Grecia ne' tempi più antichi, che era appunto il subbietto della sua prima sezione.

Anche nella terza parte del libro primo, che comprende le pratiche degli stati confederati del Peloponneso fra loro e con Atene, per le quali fu decisa la rottura della guerra, ri-

conosci la intenzione a mezzo nascosta dell' istorico di dare al suo lettore una chiara idea degli avvenimenti anteriori da' quali le condizioni attuali degli Stati greci discendono e massimamente la potenza ateniese. In que' trattati in fatti gli Ateniesi fra le altre cose richieggono che espiino gli Spartani l'antica colpa, onde sono macchiati per la uccisione di Pausania nel santuario di Pallade; e qui l' istorico ti si fa a narrare la rea impresa di Pausania e la sua estrema ruina, di nuovo aggiungendovi come episodio le ultime sorti toccate a Temistocle. Nè qui è manifestamente bastevole ragione a giustificare questo episodio l' essersi trovato Temistocle involto nella ruina di Pausania; ma a Tucidide sta a cuore di rappresentare al suo lettore, anco in queste men conosciute sue sorti tutta la figura di quel grande che pose le fondamenta della potenza marittima e della politica d' Atene, pagando così largo tributo d' un equo apprezzamento alla magnanimità di quell'uomo.[1]

E fin qui sia detto del disegno e della disposizione dell' opera: volgiamoci ora a considerare la trattazione propria della materia. L' istoriografia di Tucidide non è già attinta da' libri, ma immediatamente dalla vita proviene e dalla considerazione propria dell' autore e dalla viva tradizione orale; ella è la prima deposizione delle esperienze dell' autore nella scrittura, e manifeste hai in essa le prove della freschezza e della vita del vero, quale può solo trovarsi in una istoriografia di tal fatta. Tucidide, come dice egli stesso,[2] ha incominciato a segnar le sue note al primo incominciar della guerra, prevedendo qual ella dovesse poi riuscire; i singoli avvenimenti poi registrò quali ei li vide, o quali venne a saperli per le informazioni più esatte delle persone d' ambo i partiti, abbenchè gli costassero fatiche e spese grandissime:[3] chè alla

[1] E ciò fa Tucidide nel Lib I, 138.
[2] ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου. I, 1.
[3] Tucidide, lib. V, 26; VII, 44. Raffr. Marcellino 321.

sua opera ha lavorato parte in Atene avanti il suo bando e parte dopo quello a Scapte-Ile, dove in fatto anco più tardi mostravasi il platano sotto 'l quale soleva scriver Tucidide. Ma tutto ciò che di questo modo soleva scrivere Tucidide mentre si combatteva la guerra, non erano che lavori preparatorii, che ben potrebbono paragonarsi alle nostre *memorie*;[1] la stesura dell' istoria la incominciò finità la guerra, e lui in patria tornato. Il che in parte si scorge dalle frequenti allusioni alla lunghezza, all' esito e al procedimento della guerra medesima;[2] ma anche più specialmente dall' essere rimasta l' opera imperfetta; mentre poi, come pare sia a dedurre, le memorie scritte già da Tucidide mentre ferveva la guerra, e che necessariamente giungevano fino alla resa d' Atene a' Lacedemoni, non abbastanza erano in loro stesse perfette che potessero servire all' opera di compimento. Ella è quindi molto probabile, la notizia che nemmeno l' ottavo libro di quest' opera, quale la ci è pervenuta, terminato fosse e divulgato per le copie degli amanuensi, allora che Tucidide venne a morte, sì che 'l rimanente dell' opera l' aggiungesse o la figlia di Tucidide, o com' altri vogliono, Senofonte: se non che dell' autenticità del libro non è su ciò a fondare nemmeno il più lieve dubbio, chè solo vale a darci ragione di alcune diversità nella composizione di esso, per ciò che l' autore a questa parte dell' opera sua non diè le ultime cure.[3]

Del modo col quale Tucidide raccolse e paragonò e quindi esaminò e coordinò le notizie, non possiamo avere esterna sanzione, per ciò che la orale tradizione di quel tempo andò perduta; ma se la chiarezza perfetta della narrazione, la esatta concordanza de' singoli fatti e fra loro e con la

[1] ὑπομνήματα: *commentarii rerum gestarum*, dicon gli antichi.

[2] V. Tucid., I, 13, 93; II, 65, V, 26 Anche 'l tono di alcuni luoghi è tale che ben si scorge averli scritti l' autore al tempo della nuova egemonia spartana. Ciò vale principalmente pel luogo, I, 77: ὑμεῖς γ' οὖν εἰ καθελόντες ἡμᾶς ἄρξαιτε, etc.

[3] Delle orazioni che mancano, vedi più innanzi.

condizione delle cose nota per altra parte, e in fine l'armonia del racconto con le leggi dell'umana natura e co' caratteri de' personaggi operanti, sono argomento della veracità e della fedeltà dell'istorico, ben tale argomento abbiamo noi per Tucidide fino al massimo grado. Gli antichi, severi come essi erano nel giudicare de' loro istorici, sì che impugnassero la fede del maggior numero di essi, tutti a una voce dánno lode a Tucidide di veracità e di diligenza; lo stesso Dionigi d'Alicarnasso che con le idee proprie d'un retore de' tempi in cui visse, censura lo stile e la disposizione dell'opera di Tucidide, largamente tributa giustizia a quel suo proposito di dire il vero; e lo strano rimprovero ch'ei gli fa, perchè abbia scelto un troppo tristo subbietto, pel quale non gli era dato di accrescere la gloria de' suoi connazionali, risguardato nel suo più vero rispetto, cambiasi in altissimo encomio di severa veracità istorica. Gli storici posteriori là dove, come fanno specialmente Diodoro e Plutarco, da Tucidide si discostano, se con diligenza li esamini, ti confermano sempre l'esattezza di Tucidide, [1] ed Aristofane quando può trovarsi con esso a riscontro, nel concepire per esempio il carattere degli uomini di governo o la condizione d'Atene ne' diversi tempi, tanto esattamente con esso concorda, quanto può mai concordare il bizzarro pennello d'un pittore di costumi con la solenne penna dell'istoriografo. Noi anzi volentieri domanderemmo se nell'istoria dell'uman genere v'abbia periodo che tanto chiaramente ci stia dinanzi agli occhi quanto i primi ventun anno della guerra del Peloponneso nell'opera di Tucidide, nella quale potremmo tener dietro in tutti i suoi essenziali avvicendamenti ad ogni evento e nelle sue ragioni e nelle sue cause e nell'avanzamento e nell'esito; e ciò che è più, con tanta

[1] Così Diodoro nell'istoria degli anni che corsero fra la guerra persiana e la peloponnesiaca, a malgrado del computo ch'egli fece degli anni, non è di gran lunga così esatto come Tucidide che sol pochi anni ne indica determinatamente. Di Diodoro non possono usarsi che le date principali, i cominciamenti de' governi, gli anni delle morti ed altre tali.

sicurezza e con tal sentimento di fiducia nell' opera dell' istorico che ci guida per quei ventun anno. Delle romane istorie non posson venire al paragone con l' istoria di Tucidide, se non quelle della guerra giugurtina e della congiura catilinaria di Sallustio, e ciò che dell' istoria contemporanea di Tacito è insino a noi pervenuto; ma le sue istorie, abbenchè del pari studiose d' ogni particolare, pur di gran lunga la cedono all' istoria tucididea per la evidenza e per l' esatta narrativa de' fatti. Da un momento che 'l cuore e l' anima intiera conturba, Tacito corre ad un altro pur tale, trascurando più che non si convenga di darti contezza sodisfacente del nesso che lega gli esterni avvenimenti.[1] La moderna istoriografia dovrà sempre tòrsi a modello la *lucentezza* della narrativa di Tucidide, la quale invero sarà mai sempre difficile d' uguagliare per la gran distanza che è fra la cognizione volgare e la scientifica d' un determinato ramo di studi,[2] per gl' instituti della vita moderna troppo più complicati, e in fine perchè negli stati anco più liberi dell' età nostra ben molte cose si sottraggono alla cognizione universale del pubblico, e ben più che non ne sottraesse Sparta medesima, della quale pur si lagna Tucidide pel soverchio secreto della trattazione delle pratiche politiche.[3]

A gli uomini che vogliano imparare a conoscere il vero ne' fatti omai compiuti, e a distinguere ciò che giova da ciò che nuoce, allora quando nel corso degli umani eventi si ripetano, come pur debbon ripetersi, i casi consimili, destinò Tucidide istesso l' opera sua, quasi legasse il suo libro a co-

[1] Così, p. e., dalle istorie di Tacito è straordinariamente difficile farsi un' idea in tutti i punti chiara della guerra fra gli Otoniani e' Vitelliani nell' Italia superiore.

[2] Per il che ora sarebbe impossibile la descrizione d' una pestilenza quale è quella di Tucidide, II, 47-53; imperciocchè chi fosse straniero alle scienze mediche, non potrebbe darla con sì sottile osservazione; nè un medico potrebbe farla così intelligibile a tutti.

[3] τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας.

storo per istudio durevole.[1] Già da ciò se ne rivela il pragmatismo istorico, pel quale addiviene scopo principale dell'istoria l'educare gli uomini politici, i condottieri d'eserciti, o più generalmente un uso pratico, sì che ella un mezzo addivenga, come poscia troveremo esser veramente addivenuta nell'antichità posteriore la narrazione de' fatti passati. E Tucidide pure è per questo rispetto pragmatico ma sol d'intenzione, di fatto non mai: perchè scrivendo l'istoria e's'accontenta di rappresentarne le cose quali esse avvenivano, e senza farne l'applicazione a l'uomo di stato o di guerra.

Nè questa inferiore verità e chiarezza dell'istoria avrebbe mai potuto conseguire Tucidide, ov' egli limitato si fosse a registrare ciò che propriamente potesse sapere da' testimoni o i fenomeni che cadono sotto i sensi, accontentandosi di notare qua e là le riflessioni sue proprie. Ch' egli invece nella sua propria mente ripensò *tutta quanta l'istoria*, offerendonela così come una sua propria creazione, la cui credibilità in questo poggia, che la mente di Tucidide tanto alto è libero volo movea, da investigare e poi ripensare, tenendo a guida i fatti, tutti i concetti che già prima avevano occupato la mente delle persone che a' diversi eventi parteciparono. De' motivi delle umane operazioni sol raramente ci lascia all' oscuro quando egli stesso manifesta esserne in dubbio; ma quando e' li annunzia, nol fa mai, come se fosse una idea od una supposizione sua propria; ma anzi come vera e diretta istoria; e da quell'uomo schietto e coscienzioso ch' egli era, ciò non fece se non allora quando fosse stato veramente convinto che quella e non altra era di fatto l'intenzione e la riflessione che mosse il personaggio istorico ad operare. La propria opinione, come opinione, sol rarissime volte emise Tucidide, e anco più raramente il suo proprio e particolare giudicio sul valore morale

[1] Questo significa il famoso κτῆμα ἐς ἀεί, I, 22, e non già monumento per l'eternità. Con queste parole oppone Tucidide un' opera che si deve possedere e di continuo rileggere a quella che per una sola volta sia destinata a recare diletto a un' adunanza d' ascoltatori.

delle azioni. « Se leggi Tucidide, non già egli stesso, ma sì ti sembra che ti parli di per sè stessa l'istoria: » così modernamente si è tentato di definire la impressione che desta nell'animo questo modo di raccontare l'istoria, ed ella è certamente una proposizione giusta e tale che ti colpisce; ma mestieri è anzi tutto riconoscere in noi medesimi che Tucidide prima d'ogni altra cosa dovè in sè stesso accorre l'istoria per farsene poi l'organo più perfetto. Ogni personaggio che Tucidide ti offre dinanzi, è un ente ben determinato la cui intellettuale individualità tanto più chiaramente è definita, quanto è più importante la parte che ha da sostenere nell'azione generale; che se è degna d'ammirazione la forza del colorito e l'esattezza del contorno, ond'egli t'effigia alcune figure, quali sono Temistocle, Pericle, Brasida, Nicia ed Alcibiade, sì che in poche parole ti ponga dinanzi bella e formata la immagine del loro carattere, ben più mirabile è l'arte finissima con la quale tien fermi e in ogni più minuto particolare de' fatti loro e de' pensamenti che li accompagnarono ti svolge tutti i caratteri.[1]

La consapevolezza che già s'ebbe Tucidide d'aver colto gli avvenimenti della guerra nelle loro più riposte e più speculative ragioni, ben chiaramente e arditamente eziandio si manifesta in una parte delle sue istorie che a lui è sovr' ogni altra speciale, nelle *arringhe*. Sotto un rispetto ella è certissima cosa che queste arringhe comunicate sotto forma diretta al lettore, son molto più naturali in un antico istorico che non in uno moderno. Le orazioni tenute nelle popolari adunanze, ne' consigli delle confederazioni, o dinanzi a un esercito, spesse volte erano per loro stesse importanti avvenimenti per gli effetti che ne procedevano; eran poi nel tempo medesimo così apertamente palesi che a conservarle fedelmente e a comunicarle anco altrui, solo impedimento era la limitazione

[1] Marcellino chiama Tucidide δεινὸς ἠθογραφῆσαι; come fra' poeti va Sofocle più specialmente celebrato per l'ἠθοποιεῖν.

dell' umana memoria. Aggiungi poi la vivacità propria dei Greci, per la quale, non pur cogliendo il pensiero, ma anco la forma ond' esso era vestito, erano usi non solamente a comunicare la cosa che era stata discorsa, ma sì eziandio a introdurre gli oratori come favellanti: e ce ne fan prova i dialoghi platonici, che per la massima parte sono veri e propri *dialoghi raccontati*. Ora, da che ogni narratore in questa siffatta comunicazione naturalmente suppliva molte cose di sua propria invenzione, anche Tucidide non potè aver sempre concordi relazioni delle arringhe che si tenevano, e tanto più che non aveva nemmeno facoltà di riprodur fedelmente orazioni ascoltate da lui medesimo. Quindi dichiara: esser deliberato d' attenersi, quanto più gli sarà possibile, a quello che gli è stato riferito; ma a cagione della insufficienza di tal relazione, far parlare i suoi personaggi quanto meglio alla condizione loro conviensi.[1] E qui forse noi dobbiamo avanzare anche un passo oltre quello che in ciò dicendo ha già mosso Tucidide: ch' egli usi forse anco maggior libertà e indipendenza da le singole cose che gli erano state trasmesse di quella ond' ebbe coscienza egli stesso. Le orazioni infatti di Tucidide contengono tutti i motivi delle azioni più importanti, attinti da gl' intendimenti de' diversi stati, de' partiti e degli individui da cui queste azioni procedono; e dove il comunicare questi motivi parvegli necessario, ivi hai le orazioni; ove così non gli parve, elleno mancano anche se di fatto altrettanto fu discusso e parlato quanto in quegli altri casi. Dal che necessariamente conseguita che le orazioni ch' ei riferisce, molte cose deggiono comprendere e contenere che di fatto furono dette ma in casi diversi: come, per esempio, nella seconda deliberazione dell' adunanza popolare ateniese sul destino di que' di Mitilene, in cui fu fermato quello che veramente fu poi condotto ad effetto, i due partiti che allora stavano l' un contro l' altro, questo rigidamente tirannico, più

[1] τὰ δέοντα μάλιστα Tucid., I, 22.

mite l'altro e più umano, sono dipinti nelle orazioni di Cleone e di Diodoto, abbenchè già Cleone il dì innanzi con una sua arringa [1] avesse vinta la prima e crudele deliberazione contro quelli di Mitilene, dicendo intorno a ciò molte cose che presso Tucidide si fan solamente manifeste nella deliberazione seconda.[2] Altrove Tucidide invece d'una orazione ti dà un colloquio, per ciò che le circostanze una pubblica arringa non consentivano; e questo accade nelle deliberazioni degli Ateniesi col consiglio di Melo intorno all'assalto degli Ateniesi contro quest'isola dorica dopo la pace di Nicia; ma in quel luogo a Tucidide massimamente importava significarne a qual grado fosse omai pervenuta la politica egoistica e tirannica degli Ateniesi contro tutti gli stati più deboli.[3]

Ognuno intende che dalle orazioni di Tucidide non dobbiamo già aspettarci una imitazione a così dire mimica della favella e del modo onde ne usarono i popoli e gl'individui diversi, sì che esso sia stato studiosamente riprodotto in ogni più minuzioso particolare: ciò, com'ognuno vede, avrebbe rotta l'unità del tono e l'armonia di tutta l'istoria tucididea. Nel caratterizzare le persone che introduce a parlare, Tucidide non avanza mai più che non gliel consenta la legge generale della sua istoriografia; egli ti rende i pensieri de' suoi personaggi, non pure adattandoli per ciò che ne vengono significando, a' caratteri loro, ma sì anco nella forma e nel modo

[1] Tucid., III, 36.

[2] Spesse volte poi uno scambievole nesso congiunge insieme le orazioni; nè questo potè nel fatto pratico verificarsi. L'orazione de' Corintii, I, 20, seg., risponde in certo modo a quella d'Archidamo nell'adunanza del popolo di Sparta, e a quella di Pericle in Atene, sebbene i Corintii non abbiano udita nè l'una nè l'altra. Ma questa relazione indi procede che i Corintii manifestano le speranze di vittoria concepute da una parte de' Peloponnesi, laddove Archidamo e Pericle per diversi lati risguardano la sfavorevole condizione del Peloponneso. Raffr. anche ciò che delle orazioni di Pericle presso Tucidide è detto nel cap. XXXI.

[3] Dionigi, *De Thucyd. iud.*, cap. 38, pag. 910, dice: i principii qui svolti non ad Elleni convengono, ma solo a barbari, e per ciò nel più violento modo ne fa biasimo a Tucidide: ma questi eran pure i principii secondo i quali gli Ateniesi operavano, e che sapevano eziandio colorire con le dottrine sofistiche.

ond' essi si svolgono e insieme si legano. Subito nel primo libro t' ha egregiamente dipinto i Corciresi che sempre mettono in mostra la generale *utilità* che viene dalla loro confederazione con Atene: i Corintii, che studiano di sostenere una certa morale dignità: l'assennatezza, il maturo intelletto e la nobile semplicità del bravo Archidamo: la protervia di Stenelaida, l'eforo spartano di animo più volgare e di soverchio consapevole e lieto di sue proprie forze; e cón gl' intendimenti e' pensieri fondamentali delle loro orazioni perfettamente concorda anco il tono della forma che le veste; profondamente particolareggiata appo Archidamo e recisamente breve in Stenelaida. Lo scopo principale di Tucidide nel riferir le orazioni è dimostrare i pensamenti, da' quali l' operare delle persone s' informa, e così fare ch' elleno stesse spieghino, ragionino, giustifichino e colorino questi stessi loro pensamenti. E con tale interior verità ed armonia ciò consegue, e talmente l' istorico sa immedesimarsi co' pensamenti de' suoi personaggi, e così saldo fondamento e così apparente sicurezza dare a' loro ragionamenti, che possiamo esser ben certi che que' personaggi medesimi non potevano meglio sostenere le loro parti, neppure sotto l' impulso immediato de' loro interessi o de' fini che s' eran proposti. Una buona parte di questa stupenda abilità, mestieri è confessarlo, è dovuta alla scuola della retorica sofistica, in cui fu fatto esercizio di parlare per ambo le parti, per la buona cioè e per la più debole: della qual arte fece daddovero Tucidide la più salutare e la migliore appplicazione che possa immaginarsi; verissimo essendo che non v' ha istoria, a dir propriamente, a cui manchi questa abilità d' entrare ne' diversi e fra loro contrari modi di pensare per dare a ciascuno di essi una certa specie di ragione e di diritti, senza i quali, generalmente parlando, non può mai un dato modo di pensare aver nella istoria importanza. Così svolge Tucidide le ragioni del modo di negoziare degli Ateniesi co' loro confederati, guidandoci in-

vero ad una tale illazione che in certo qual modo ne costringe darci vinti al loro ragionamento. Per una serie d'orazioni in vari luoghi inserite, ma siffattamente connesse fra loro che ognora più si esplica e si svolge il loro principio, essi dimostrano: la loro potenza non averla già per violenza conquistata, ma dalle circostanze essere stati costretti a darle forma e aspetto di dominazione; alla loro signoria non poter oggimai rinunciare senza porre in periglio la loro propria esistenza; con severità e durezza doverla anzi serbare, per ciò stesso ch'ella è addivenuta tirannide; usare inverso gli uguali, che possano dal loro canto farne del bene,[1] umanità ed equità: fino che poscia così seguitando nel colloquio co' Melii vengono gli Ateniesi ad affermare, essere naturale e generale legge il diritto del più forte, e sovr'esso appoggiare la violenta loro dimanda, che si sommettano i Melii. « Noi non chiediamo nè facciamo altro che ciò che è conforme a quello che gli uomini pensano degli Dei e per loro stessi addimandano. Chè come lo crediam degli Dei, così manifestamente vediamo che dovunque han gli uomini potere, ivi per una naturale necessità reggono e imperano. Noi nè portammo i primi, nè i primi mettemmo in opera questa legge: ma ricevutala come già esistente, ai nostri posteri la legheremo e conforme adesso anche ora operare vogliamo, ben sapendo che voi e quanti altri uguale potenza avessero, fareste altrettanto. »[2] Questi principii, secondo i quali già certamente i Greci ed altri uomini operato avevano, ma nascosi almeno sotto la maschera del diritto, con tale freddezza e obbiettiva tranquillità ne viene in questo dialogo significando l'istorico, che non ti dà un indizio solo de' sentimenti suoi propri, nè 'l

[1] Tucid., III, 37-49. È ben vero che questo è detto da Cleone che in quel punto soccombe al più mite partito di Diodoto: ma l'eccezione una volta fatta pe' Mitilenesi a cagione d'umanità, ti resta pur sempre un'eccezione, e in generale nella politica esterna di Atene domina sempre lo spirito di Cleone.

[2] Tucidide, V, 105, secondo la giusta correzione di Arnold.

volto affatto in pronunziarli scompone; il perchè fu eziandio tentato qualcuno a credere che Tucidide istesso, come discepolo ch' egli era de' sofisti del tempo suo, altro diritto che quello del più forte non conoscesse nella politica. Ma fra 'l modo di pensare o di operare spiegatoci così obbiettivamente da Tucidide e che allora in Atene era pur addivenuto universale, e le convinzioni sue proprie intorno a ciò che fosse e a gli uomini in universale e in particolare al suo popolo salutare, manifesto è che corre un divario grandissimo. Che Tucidide com' uomo morale approvasse ben poco le nuove idee del suo tempo, ci è addimostrato dalla esposizione che e' fa, massimamente instruttiva e fruttuosa, de' mutamenti che in sul cominciar della guerra ebbe a sostenere la vita politica dei singoli stati, a cagione delle lotte de' partiti interiori più specialmente: dove certo Tucidide non rappresentò da senno come un salutare mutamento « l' essere stata allora derisa e poscia l' essere dal mondo scomparsa la semplicità necessaria ad ogni nobile pensamento. »[1] Così pure quel suo magnificare la democrazia e 'l modo della vita ateniese, che specialmente tu scorgi nella sublime orazione funebre di Pericle, molto mitigato è sì da ciò che Tucidide chiama il governo de' cinquemila, la prima buona costituzione ch' egli abbia veduto in Atene,[2] e sì da quella sua occasionale parola: « soli i Lacedemoni e i Chii, per quanto sia a sua notizia, aver saputo congiungere temperanza ed assennatezza con buona fortuna. »[3] Per questo modo noi dovremmo sempre ben distinguere il pensare proprio di Tucidide da quel suo spregiudicato amore del vero, pel quale ci dipinge tal qual esso fu il mondo d' allora: come eziandio non potremo negargli una certa religiosità che ha le sue pro-

[1] τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη. Tucid., III, 83.
[2] Tucid., VIII, 97.
[3] Tucid., VIII, 24: εὐδαιμονήσαντες ἅμα καὶ ἐσωφρόνησαν.

fonde radici nel cuore, per ciò che s' è proposto descriverne gli umani eventi nel loro nesso puramente umano, togliendo bensì a considerare le credenze de' personaggi operanti come motivi dell' operare loro, senza che voglia perciò a gli eventi impor la sua fede. Religione, mitologia, poesia, Tucidide com' istorico tien lungi da sè fors' anche di soverchio,[1] sì che non senza ragione possa appellarsi l' Anassagora dell' istoria, che l' elemento divino disgiunge dal nesso causale della umana vita, non meno determinatamente di quello che nella natura materiale il fisico ionio tenne lungi il suo νοῦς da gli effetti della forza.

L' elocuzione e lo stile di Tucidide strettamente col carattere delle sue istorie collegansi; ha anzi una troppo particolare impronta, perchè, a mal grado della brevità in cui ci siam dovuti tenere nel dichiarare il carattere dell' istoria di Tucidide, non osiamo tentare di farne manifeste al lettore le proprietà principali.

La via a ben comprendere questo particolare stile ci è aperta, a quanto ne sembra, dalla considerazione, che in Tucidide la eloquenza periclea da' gravi pensamenti con l' artistico severo ed antico stile della retorica d' Antifonte si mesce.

Nell' uso delle parole ha Tucidide la grande acutezza e precisione che fa mirabili tutti gli eccellenti scrittori dell' età sua, quando cioè ogni parola prendevasi per ogni rispetto con la più esatta precisione, abbenchè talvolta anco in lui degeneri in una quasi smania di distinguere le parole sinonime al modo di Prodico.[2]

A questa così determinata precisione della parola, vien poi in aiuto una straordinaria ricchezza del materiale della

[1] Che Tucidide in diversi punti tratti con soverchio dispregio la più antica cultura della Grecia può accertatamente dimostrarsi: e in generale la prima parte del libro primo o, come propriamente è detta, l'introduzione, non mostra al pari della parte principale dell'opera l'obbiettività della narrazione, e solo per ciò ch' ella è scritta a provare una generale asserzione.

[2] I, 69; II, 62; III, 39.

lingua, da che Tucidide, come Antifonte, usa eziandio molte parole antiche e poetiche, e, non già al modo di Gorgia, per ingemmarne il suo dettato, ma perchè l'uso della lingua che allora avea corso, offerivagli queste cotali vigorose locuzioni, meglio atte a destare una profonda impressione nell'animo.[1] Ed anco pel dialetto, Tucidide si serbò più fedele all'antico idioma attico, quale ce lo dà la tragedia, che non alla più moderna favella de' suoi contemporanei fra' comici poeti.[2]

Una certa antica libertà ne' costrutti, più generalmente propria della poesia che della prosa, diè inoltre a Tucidide il mezzo di significare con la massima acutezza certe tali unioni di concetti senza immischiarvi parti dell'orazione superflue e che recano impedimento; il che certamente non può farsi allora quando la costruzione sta più stretta alla regola. E questo spediente per la massima parte è nella libertà di costruire i nomi derivati da' verbi nel modo stesso che i verbi.[3] Di qui come eziandio da alcune altre ragioni gli venne quella che gli antichi appellano *velocità del significare*,[4] o l'abilità di cogliere appunto nel segno, nel che, ben più che nella omissione di qualche particolare che faccia all'uopo, ha 'l suo fondamento la breviloquenza tucididea.

Anche nella collocazione delle parole usa liberamente Tucidide e come a' soli poeti sarebbe permesso: ma anco di ciò si vale puramente come mezzo a porre in più precisa evidenza i pensieri, avendo da ciò facoltà ora di collocare le pa-

[1] Più lardi queste tali locuzioni, in progresso di tempo sparite affatto dalla lingua volgare, si appellarono γλῶσσαι; e quindi Dionigi si lagna del γλωσσηματικόν della lingua tucididea.

[2] V. Cap XXVII in fine.

[3] Questa è la ragione de' modi di dire ἡ οὐ περιτείχισις, ovvero la circostanza che una nemica città non sia chiusa da opere d'assedio; τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἁπάντων ἰδίᾳ δόξασμα, il caso in cui tutti e ciascheduno per la sua parte la stessa opinione ritengano; ἡ ἀκινδύνως δουλεία (non già lo stesso che ἀκίνδυνος) una schiavitù in cui abbastanza comodamente e senza cura si vive.

[4] τάχος τῆς σημασίας.

role su le quali pesa la forza del suo discorso[1] in testa alla proposizione, ora d' ordinare i concetti più secondo la loro intima affinità o 'l contrasto in cui sono fra loro, che non le leggi seguendo della costruzione grammaticale.[2]

Ma questo studio di precisione e d'acutezza di dettato fa che Tucidide sia talora ineguale ed aspro nel legare insieme le proposizioni,[3] e lontanissimo dalla lisciatezza dello stile dei tempi a lui posteriori. Imperocchè volendo Tucidide nello svolgimento del pensiero nelle singole parti far ragione di ognuna di esse, non schiva affatto l' uso di forme grammaticali (*Casus*, *Modi*) diverse[4] eziandio ne' membri che fra loro si corrispondono, importando ne' concetti grammaticali un istantaneo cambiamento, come per modo d' esempio nel subbietto: nè questo fa già a bello studio, ma anzi accade tacitamente per ciò che ad una locuzione un' altra meglio atta al luogo è soggiunta.[5]

Il periodare poi di Tucidide tiene, come quel d'Antifonte, il giusto mezzo fra 'l periodare meno legato degl' Ioni e quello stile periodico che solo più tardi ebbe in Atene il suo svolgimento. La forza e la maggior vigoria che specialmente si appalesa nella motivazione delle deliberazioni e degli atti, traspare eziandio dalla combinazione delle proposizioni: abbenchè queste cotali moltitudini di concetti non per anche bene organate appariscano, quasi corpi che facilmente si muovano e che veloci ed agili incedano, ma piuttosto come masse conglome-

[1] Come I, 93: τῆς γὰρ θαλάσσης πρῶτος ἐτόλμησεν εἰπεῖν ὡς ἀνθεκτέα ἐστίν.

[2] Come III, 39: μετὰ τῶν «πολεμιωτάτων» ἡμᾶς στάντες διαφθεῖραι, nel qual luogo le parole contraddistinte stanno insieme in forza del loro contrasto.

[3] ἀνωμαλία, τραχύτης.

[4] Unire, per esempio, due costruzioni di caso diverse, come motivi a un' azione, per mezzo d' un καί, ovvero usare prima 'l soggiuntivo e poi l' ottativo dopo la medesima particella condizionale, nel che può dimostrarsi esservi sempre una determinata differenza.

[5] Lo σχῆμα πρὸς τὸ σημαινόμενον, come anco quello ἀπὸ κοινοῦ, è molto usato da Tucidide.

rate in cui la forza d'un pensiero principale a sè attragga una quantità di pensieri accessorii che accumula dintorno a sè. E di tali proposizioni significative de' motivi dell' azione, Tucidide ha due specie del paro caratteristiche nel suo stile. Nella prima specie, che potrebbe chiamarsi la discendente, e' premette l'azione e l'esito di essa, a cui fa di subito seguitare le cagioni e' motivi più prossimi in proposizioni causali o in participii motivati poi alla loro volta da consimili forme di proposizioni, sì che quasi di mano in mano sfilando il discorso e'lo fa per certo modo entrare nel nesso medesimo delle cose, quale l'albero che distende le radiche addentro la terra che gli dà vita.[1] L'altro periodo, o l'ascendente, parte all'Incontro dalle circostanze che furono motivo all' azione, ne svolge le diverse conseguenze e le riflessioni che vi si riferiscono, e chiudesi spesse volte, dopo una lunga serie di conseguenze, col risultamento che ne discese, cioè una deliberazione presa o l'azione medesima.[2] In ambedue queste specie di periodi vi ha però un certo che di faticoso, sì che vogliano esser letti due volte per farsi chiari alla mente in tutto il loro nesso; ma se, tenendo conto di certi punti di riposo, si sciolgano a renderli di più facile intelligenza, più agevoli e più gradevoli insieme, dovremo ben confessare che nella dizione di Tucidide, una volta che ne siano le difficoltà superate, nel più preciso modo è significato il cooperare di tutti i membri della frase ad un risultamento medesimo che è l'unità del pensiero.

Questa specie di struttura appartiene più particolarmente allo stile istorico di Tucidide; nell'orazioni all'incontro egli

[1] Esempi; I, 1 (Θουκυδίδης ξυνέγραψε); I, 25 (Κορίνθιοι δὲ κατὰ τὸ δίκαιον — ἤρχοντο πολεμεῖν), e dappertutto.

[2] Esempi: I, 2 (τῆς γὰρ ἐμπορίας); I, 58 (Ποτιδαιᾶται δὲ πέμψαντες); VI, 73, 74 (οἱ γὰρ Μεγαρῆς - ἔρχονται). È prezzo dell'opera vedere come Dionigi, *De Thucydid. iud.*, pag 872, sottoponga alla sua critica un tal periodo ascendente sciogliendolo in una forma più facile e più piacevole, ma men severa ed esatta col tor via di mezzo una parte de' motivi e soggiungerli invece alla fine. Anche in ciò Antifonte ha molti punti di somiglianza come, p. e., nella proposizione ἐκ παλαιοῦ γὰρ κ. τ. λ., *Tetral.*, I, a § 6.

ha comune con tutti gli scrittori del suo tempo quell' architettonica simmetria, quel partire e contrapporre i concetti, quel paragonare e distinguere, infine quel guardare qua e là per cui lo spirito e 'l discorso un certo equilibrato movimento consegue, che pare ti rassomigli il movimento uniforme della cuna d' un fanciullo. Come già sopra dicemmo in proposito d' Antifonte, questo modo di favellare antitetico non è in sè un vuoto ammanieramento; esso è anzi il frutto dell' acutezza e dello spirito attico, sebbene non possa per alcun verso negarsi che poscia sotto l' influsso dell' arte retorica de' sofisti non sia degenerato in una vera e propria maniera; Tucidide istesso è già pieno di sottili artificii di questo genere, in rispetto de' quali spesso non sapresti dire se tu debba ammirare la sottigliezza nella distinzione de' pensieri, o piuttosto meravigliarti di quest' antica leggiadria massimamente studiata, allora che alle interne relazioni de' pensieri e de' concetti s' aggiungono come ad esterno ornamento l' isocolo, l' omoteleuton, la parechesi ed altre simiglianti cose.[1]

A Tucidide all' incontro, com' eziandio ad Antifonte e più, sono straniere tutte quelle irregolarità del discorso che procedono da vera o da simulata passione; in lui domina quella schiettezza e quella tranquillità che a nulla potrebbe meglio paragonarsi che alla chiarezza e sublime tranquillità dell' animo che da tutti i lineamenti traspare de' volti degli Dei e degli eroi nella scuola scultoria di Fidia effigiati. Imperfezione di discorso a lui non è nota: la legge della dignità che domina ogni sua locuzione, impone a chi parla anche nelle più perigliose condizioni che dovrebbono

[1] Come allora che Tucidide ha detto nel IV, 61: οἱ τι ἐπίκλητοι εὐπρεπῶς ἄδικοι ἐλθόντες εὐλόγως ἄπρακτοι ἀπίασιν: ciò è: così quelli che per ingiusto modo sotto buona apparenza sono chiamati, per buona ragione se ne andranno senza aver nulla ottenuto. Altri esempi, I, 77, 144; III, 38, 57, 82; IV, 108. Gli antichi scrittori di retorica parlano spesse volte di questi σχήματα τῆς λέξεως in Tucidide; Dionigi li estima μειρακιώδη, puerilia. Raffr. A. Gellio N. A., XVIII, 8.

provare tutte le passioni e gli affetti, timore, sdegno, angoscia, odio, di serbare invece il tono della moderazione, e 'l senno per la grave discussione della cosa istessa. Quali appassionate declamazioni un retore posteriore non avrebbe poste in su le labbra de' Tebani e de' Plateesi, quando quelli sono da questi capitalmente accusati dinanzi al tribunale di Sparta? presso Tucidide invece non trovi che una sola volta questo detto appassionato: « come allora non avreste operato terribilmente! » [1]

Se queste orazioni noi poniamo per esempio a paragone con quella di Lisia, ben potremo immaginarci quanto strano in quel tempo, in cui per la prima volta venne alla luce l'opera di Tucidide, dovesse sembrar questo stile e questa eloquenza di pensieri pienissima, con la sua locuzione tanto artisticamente precisa, con le sue costruzioni che allora solo rettamente divengono intelligibili, quando ad esse si porga grave attenzione, a gli Ateniesi omai disusati dal prestare così intente le orecchie alle pubbliche opere di poesia e di prosa. In rispetto alle orazioni, potrà forse aver ragione Cratippo (uno de' continuatori di Tucidide), quando volendo dirne perchè il libro ottavo non abbia orazioni, afferma aver reputato Tucidide ch' elleno non fossero più del gusto d' allora. [2] Dovevano in fatti al gusto degli Attici fare in quel tempo quella stessa impressione che più tardi studiò Cicerone di render chiara a' Romani, paragonandole al vino di Falerno, vecchissimo ed aspro, che pesante cade in su la lingua. [3] Chè in fatti Tucidide non era nè a' Greci nè a' Romani nulla più facile a intendere di quello che lo sia oggi a chi si conosca di greco;

[1] Πῶς οὐ δεινὰ εἴργασθε; Tucid., III, 66. Alcunchè di più vivace ed allegro trovàsi nell' orazione di Atenagora; certamente per darne a conoscere il carattere di colui che parla o il capo del partito democratico di Siracusa. Tucid. VI, 38 e 39.

[2] Cratippo presso Dionigi, *De Thucyd. iud.*, c. 16, pag. 847: τοῖς ἀκουουσιν ὀχληρὰς εἶναι.

[3] Cicero, *Brutus*, 83, 288.

se anzi noi troviamo aver Cicerone dette appena intelligibili le orazioni che si rinvengono nell' opera del grand' istorico,[1] la filologia de' nostri giorni ben può andar superba, chè omai difficile è trovar cosa che in quella a lei rimanga inintelligibile.

[1] Cicero, *Orat.*, 9, 30. *Ipsæ illæ (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias, vix ut intelligantur.*

CAPITOLO TRIGESIMOQUINTO.

L'AVANZAMENTO DELLA NUOVA ARTE ORATORIA PER OPERA DI LISIA.

—

Finita la guerra del Peloponneso, alla lunga tensione delle forze per sostentar quella guerra, con la terribile caduta d'Atene, succede uno stato d'affievolimento e di spossamento. Trasibulo e gli amici suoi restituirono la libertà e la democrazia, ma omai Atene non era più la capitale d'un gran regno, la signora de' mari e del littorale, solo anzi per la prudenza di Conone in rispetto a' Persiani potè ella riavere una piccola parte del suo antico dominio. Le arti belle, giunte per opera di Fidia a tanto splendor sotto Pericle, non poterono più dar nuovi fiori, chè scemata era la ricchezza e la voglia di tentar nuove imprese: e solamente una generazione più tardi, all'Olimpiade CII, a. C. 372, nella più giovine attica scuola di Prassitele le vediamo novamente risorgere. La poesia della posteriore tragedia e del ditirambo ognora più in un giuoco sensuale degenera o in una cavillatrice retorica. L'inalzamento sublime dell'animo, la nobile consapevolezza della grandezza interiore, l'operoso intendimento d'ogni conato dalle arti come dalla vita disparve.

E pure egli era appunto questo il tempo, in cui l'orazione prosastica, sciolta da' vincoli che l'avevano avviluppata fin ora, mosse a più nuovo e più libero corso, fino a raggiungere il suo più splendido svolgimento. Lisia ed Isocrate, i due giovani che 'l Socrate del Fedro di Platone pone a riscontro, severamente biasimando quello e su questo fondando le più liete speranze; per vie in fra loro diverse e co' felici mutamenti

che introdussero nel modo di favellare fin allora in uso, una forma affatto nuova dettero all' arte oratoria.

Lisia veniva d' una nobile famiglia di Siracusa. Cefalo, suo padre, per le esortazioni di Pericle erasi condotto in Atene dove visse trent' anni:[1] nell' anno secondo dell' Olimpiade XCII, a. C. 411,[2] egli è rappresentato da Platone, nei dialoghi *Della Repubblica*, già vecchio e generalmente venerato e pieno di dignità. Quando fu fondata la gran colonia di Turii, per la quale s' unì tutta la Grecia (1° dell' Ol. LXXXIV, a. C. 444), anco Lisia col suo maggior fratello Polemarco v' andò per prender possesso della parte toccata in sorte alla sua famiglia; e allora e' contava quindici anni. In Turii si diè a studiar la retorica, quale solevasi insegnare nelle scuole dei sofisti siciliani, ed ebbe maestri il noto Tisia e un altro siracusano Nicia. Ad Atene tornò solamente quando già aveva raggiunto gli anni virili più maturi, intorno all'anno primo dell' Olimpiade XCII, 412 a. C., e per pochi anni visse nella casa di suo padre Cefalo, indi poi facendo professione di sofista[3] nella sua propria. Ancorchè non appartenesse veramente alla cittadinanza ateniese ma solo fosse un metéco,[4] sentiva tuttavolta con tutta la sua famiglia grandissimo amore per la democrazia, tanto anzi che Polemarco sotto i trenta tiranni fu costretto a ber la cicuta, e a gran stento potè Lisia sottrarsi dalla persecuzione in Megara, donde si trovò prontissimo a dar mano con gli avanzi della sua sostanza a Trasibulo e a gli altri eroi della libertà a File raccolti, facendo ogni opera di

[1] Secondo la capitale testimonianza di Lisia contro Eratostene, § 4.

[2] Conforme ha dimostrato il Boekh sul proposito dell' età della Repubblica ne' due programmi dell' università di Berlino per gli anni 1838, 1839.

[3] Λυσίας ὁ σοφιστής, è detto nell' orazione contro Neera, pag. 1352, Raiske; e non v' ha dubbio non voglia intendersi l' oratore.

[4] μέτοικος. Per voler di Trasibulo doveva divenir cittadino, ma a cagione di sinistre circostanze rimase ἰσοτελής, classe privilegiata fra' meteci. Come isoteli, già la sua famiglia prima de' trenta aveva a paro de' cittadini istrutto de' cori.

promuovere, per quanto stava da lui, il restauramento della democrazia.[1]

Tornato allora ad Atene, sostentava la vita col guadagno d' una fabbrica di scudi, ond' era padrone, e facendo, a modo de' sofisti, il maestro dell' arte retorica: ma d' improvviso un avvenimento che lo toccava ben da vicino, lo avviò per diverso sentiero. Eratostene, un de' trenta tiranni, volendo approfittarsi dell' amnistia che 'l popolo aveva accordato anco ai trenta tiranni, ove, datane pubblica ragione, potessero di ogni colpa purgarsi, in ciò s' appoggiava ch' egli fra' trenta al più mite partito appartenesse, quello cioè di Teramene, ruinato, appunto perchè era il più mite, dal severo e violento Critia. Ma pure quest' Eratostene era quel desso che per deliberazione de' trenta aveva Polemarco arrestato in su la via e trascinatolo in carcere, e così accagionata la sua morte giudiciaria. Il perchè quand' e' venne a dar conto di sè medesimo,[2] Lisia in persona s' appresentò accusatore, sebbene in fin allora, com' egli afferma, non avesse mai trattato negozio veruno nè per sè nè per altri ne' tribunali.[3] E in primo luogo lo assalì chiamandolo in colpa dell' uccisione di Polemarco, e di tutti i mali alla sua famiglia arrecati; poscia discese a dire di tutto 'l resto della vita pubblica e di tutti gli atti officiali di Eratostene già de' quattrocento e poi de' cinque efori eletti dopo la battaglia d' Egos-potamos per impulso delle eterie, o come noi diremmo, società secrete: nel che appunto si fa a sostenere l' affermazione che quel Teramene, che dicono mite e moderato, sia quegli che massimamente abbia co' suoi intrighi a la repubblica fatto danno. In tutta questa orazione è la espressione del più vero convincimento e del calore non artificiale

[1] Per interesse manifestamente personale Lisia fa ricordo degli stranieri o de' metéci caduti nel Pireo a lato a' liberatori d' Atene, nel § 306 dell' epitafio.

[2] εὐθύνη.

[3] οὔτ' ἐμαυτοῦ πώποτε οὔτ' ἀλλότρια πράγματα πράξας: contro Eratostene, § 3.

ma sì naturale, come di necessità doveva manifestarsi in cosa che tanto da vicino l' oratore toccava. Si chiude poi con questa severa ammonizione a' giudici: « io mi vo' cessar dalle accuse: voi avete udito, veduto, provato: voi il sapete: ora voi giudicate. »

Quest' orazione segna una grand' epoca nella vita di Lisia negl' instituti e negli studii suoi, come lo stile della sua eloquenza si può dir che la segni nell' istoria della prosa attica. Lisia in sin allora s' era soltanto occupato dell' eloquenza scolastica per l' ammaestramento de' giovani e la dettatura di orazioni per esercizio, quale appunto un sofista della scuola siciliana. Ma la limitatezza e l' ammanieramento, necessari vizi che un tal modo di trattarla minaccia all' eloquenza, tanto meno potevan essere sfuggiti da Lisia che era affatto sotto l'influsso di quella scuola, donde era venuto Gorgia. Lo studio di mostrare la potenza del dire appunto con ciò che l' improbabile addivenga probabile e credibile il paradosso, e quindi la smania de' paradossi, la scelta e la disposizione della materia meschina, il liscio degli adornamenti, l' artificio dell' eseguire, e insieme a tutto ciò il difetto del natural movimento dell' animo, quale può provenire appunto dall' interiore convincimento e dal sentimento spirituale del vero; tutto ciò Lisia ebbe a comune con Gorgia. La differenza fra questi due maestri dell' arte oratoria stette in ciò solo, che Gorgia, seguendo la naturale sua inclinazione al pomposo e allo splendido, molto più studiava a molcire le orecchie con l' eufonia, con la pompa dell' orazione adescare la fantasia, e con un certo incantesimo della favella affascinare lo spirito: Lisia all' incontro più temperato e per natura più sobrio, e pel suo convivere con gli Ateniesi, de' quali anco in Turii tenne le parti,[1] più addentro penetrato nell' acuta sottigliezza dello spirito attico, diè all' eloquenza sofistica un più speciale carat-

[1] Lisia abbandonò Turii quando dopo la ruina della spedizione di Sicilia il partito lacedemone ebbe nella colonia il disopra, e oppresse l' ateniese.

tere, più arguta novità ne' pensieri e più determinata precisione nella elocuzione.

Questo cotale concetto dell' eloquenza di Lisia ci formiamo noi dal *Fedro* di Platone più specialmente, una delle prime opere del gran filosofo [1] e che solo intende a inalzare il sincero entusiastico amore della verità sul giuoco sofistico de' pensieri e delle parole. Fedro, giovine amico di Socrate, si mostra in questo dialogo tutto preso e rapito dallo splendore d' un' opera di Lisia; la quale, pregatone istantemente, si fa a leggere a Socrate: ma questi, ora severo ed ora scherzoso, a poco a poco lo conduce a conoscere quanto futile sia questa specie d'arte oratoria. Il subbietto dell'orazione, che sembra non già essere stata tolta ad imprestito da Lisia, ma veramente da Platone stesso composta per addimostrare con un esempio chiarissimo tutte le proprietà e gli errori di questa maniera dell' arte oratoria, è persuadere un fanciullo a mostrarsi gradevole e a stringere la sua unione piuttosto con tale che egli non ama, che non con colui che gli è caro. E come d' invenzione affatto sofistica è il tema, così anche alla trattazione di esso manca ogni calore e vivacità, non essendo nulla più che un semplice giuoco d' acume ricco d' invenzione. A mano a mano discutendole si svolgono accuratamente le ragioni al ragazzo; ma al tutto difetta assolutamente quel movimento dello spirito, pel quale si raccolgono i pensieri in una maggiore unità, e quel necessario progredimento, pel quale le parti, come membra d'un medesimo corpo, insieme collegansi; e di qui la stucchevole monotonia con la quale l' una all' altra le proposizioni sono congiunte. [2] Nella formazione poi delle proposizioni affatto domina ancora il compiacimento dei membri antitetici e di tutti gli altri adornamenti, gl' isocoli,

[1] Dettata, secondo l'antica tradizione, prima della morte di Socrate (Olimpiade XCV, 1, av. C. 399).

[2] Quattro proposizioni in quella breve orazione cominciano con ἔτι δέ e quattro con καὶ μὲν δή.

gli omeoteleuti e gli altri di simil fatta.[1] La elocuzione in fine, scevra della poetica pompa di Gorgia, con tanta cura è svolta e così ornata e lavorata, che facilmente scorgi la fatica che cotale lavoro scolastico da sofista dovè al suo maestro esser costato.

Nella raccolta delle opere di Lisia insino a noi conservate non si rinviene un cotale lavoro scolastico (μελέτη), nè in generale nessuna orazione anteriore al tempo in cui si fece accusatore d'Eratostene; ma solamente ci rimangono opere degli anni suoi più virili e del più maturo gusto di Lisia.[2] Ve n'ha tuttavia una che serba ancora molta parte degli adornamenti e del liscio che già prima a Lisia era accetto, e n'è aperta ragione il diverso subbietto. È questa la funebre orazione per gli Ateniesi caduti nella guerra di Corinto (Olimpiade XCVI, 3, a. C. 394), probabilmente scritta ma non mai dinanzi al pubblico pronunziata, la quale appartiene ad un genere d'eloquenza essenzialmente diverso dal consultivo o deliberativo delle popolari adunanze,[3] e dal contenzioso dei tribunali,[4] per ciò che non si propone raggiungere nè porre ad atto un'azione determinata, nè ha un pratico fine. Per la quale istessa causa questo genere d'oratoria, che può bene appellarsi della eloquenza pomposa,[5] si rimase ognora lungi da quegl'impulsi che dettero a gli altri generi d'eloquenza un più libero e più natural movimento; culto già da'sofisti che s'arrogavano di poter tutto lodare e tutto biasimare, anco dopo

[1] Nella proposizione (pag. 233) ἐκεῖνοι γὰρ καὶ (a) ἀγαπήσουσι, καὶ (b) ἀκολουθήσουσι, καὶ (c) ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι, καὶ (α) μάλιστα ἡσθήσονται, καὶ (β) οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται, καὶ (γ) πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὔξονται: è manifesto che α β γ si trovano in numero di tre sol per cagione dell'equilibrio degli omeoteleuti.

[2] Fatta eccezione, a quanto pare, della curiosa e breve orazione πρὸς τοὺς συνουσιαστὰς κακολογιῶν che non è stata pronunziata dinanzi a'tribunali, ma non è nemmeno una μελέτη soltanto; ma piuttosto, secondo tutte le apparenze, un'orazione che trasse la sua origine da reali circostanze della vita, e però sofisticamente elaborata e'n cui Lisia rompe la sua amicizia con gli antichi colleghi e con quelli che erano stati suoi buoni amici insino allora.

[3] συμβουλευτικὸν γένος, *deliberativum genus.*

[4] δικανικόν, *iudiciale.*

[5] ἐπιδεικτικὸν, πανηγυρικὸν γένος.

il governo de' trenta, serbò per lungo tempo l'impronta sofistica; e l'esemplare di cotal genere appunto nell' epitafio di Lisia ci è conservato. Questa orazione in fatti assolutamente alla foggia delle orazioni di pompa, discorre i tempi mitici e istorici, schierando in ordine cronologico l'una dopo l'altra le grandi imprese degli Ateniesi: lungamente si ferma a dar le mitiche prove e del valore e della umanità loro sì nella guerra delle Amazoni, sì nel sepolcro dato per loro, benignità a gli eroi sotto Tebe caduti, e sì infine nell' accoglienza fatta a gli Eraclidi; poscia si fa a narrarti le prodezze ateniesi nelle guerre persiane, e d'un rapido volo sorpassa la guerra del Peloponneso, esattamente al contrario della misura che Tucidide dà a queste cose, per far da per tutto spiccare sole quelle che sembravano meglio adattate alla recitazione declamatoria.[1] Tanto stentato e artifizioso egli è poi lo svolgimento di tali pensieri, che non dobbiamo far da vero le meraviglie, se gli eruditi non poterono poscia in questa orazione riconoscere quell' istesso Lisia delle orazioni giudiciarie; per tutto 'l discorso si distende un regolare parallelismo misurato e monotono di proposizioni, le cui antitesi più nelle parole stanno che ne' pensieri,[2] sì che difficilmente Polo o qual vuoi altro discepolo di Gorgia avrebbe potuto mostrarsi più innamorato delle artifiziose parechesi[3] e delle altre assonanze.

Nè mai da questo favellare artifizioso e lisciato sarebbesi probabilmente tolto Lisia, se un vero dolore o uno sdegno profondamente sentito, quale tutto lo invase per l'impudente audacia di quell'Eratostene che era già de'trenta tiranni, non avesse

[1] Solamente nelle lodi tributate a' liberatori di Atene dal dominio de' trenta e 'n quelle de' metéci, che in ciò al popolo han dato mano e han quindi eziandio nella morte pari onori a' cittadini (§ 66), apparisce un qualche interesse per il fatto in sè stesso.

[2] Come allora che, nel § 25, dice: sacrificando il corpo, ma per la virtù nulla stimando la vita: nel qual luogo corpo e vita ψυχή non formano un vero contrapposto, ma come giustamente dice Aristotele nel terzo della *Retorica*, 9, una ψευδὴς ἀντίθεσις.

[3] παρηχήσεις: come *μνήμην παρὰ τῆς φήμης λαβών*, *Epitaf.*, § 3.

dato all' animo suo come alla sua orazione un più libero e più naturale movimento. Abbenchè non è a creder per questo che anco nell' orazione contro Eratostene non si possa riconoscere di qual cibo in sino allora si fosse Lisia nutrito, e che non trapelasse anco nel più vivo commovimento l' antica abitudine di separare, di paragonare e di contrapporre. Ma qui questa cotale abitudine si sommette in bel modo alle necessarie condizioni d' un severo e impetuoso conato, in cui Lisia s' è proposto come unico fine di svelare tutta la malvagità del suo avversario, e innanzi a questo scopo ogni liscio ed ogni orpello ad un tratto sparisce.

Per questa guisa venne manifestamente Lisia a conoscere quale fosse il linguaggio che per lui era più naturale e che meglio poteva conseguire il suo effetto ne' giudici. E allora, già essendo nel cinquantesimo anno dell' età sua, si diè tutto a scrivere orazioni del genere di quelle d' Antifonte pe' cittadini privati che non avessero bastevole fiducia in loro medesimi per arringare ne' tribunali. Al quale scopo appunto ben s' adattava in generale un modo di favellare schietto e scevro d' ogni artificio, per ciò che soli i cittadini che versati non fossero nell' arte del favellare l' aiuto ricercavano de' logografi:[1] e così Lisia sempre più nell' uso di questo stile dovè farsi forte, per modo che in fine e a' suoi contemporanei e in tutti i tempi da poi addivenisse il primo e per molti rispetti anco più perfetto esemplare dello *stile semplice*.[2]

Lisia con altrettanta accuratezza quanta avrebbe potuto usarne un poeta dramatico distinse le varie persone che si proponeva di far parlare, dando a ciascuno, al giovine e al vecchio, al povero e al ricco, al dotto e all' idiota il tono della orazione che poteva essergli conveniente, del che i cri-

[1] V. Quintiliano, *Inst.*, Or. III, 8.
[2] ὁ ἰσχνὸς, ἀφελὴς χαρακτήρ, *tenue dicendi genus.*

tici dell' antichità sotto 'l nome di *ethopoiios*[1] gli dànno altissima gloria. Ma ciò non pertanto il tono dicevole all' uomo volgare dovè esser sempre il predominante. Il perchè Lisia nella struttura delle proposizioni s' arrestò a quel modo nel quale elleno son meno legate,[2] come appunto è più in uso nel comune favellare: studiava tuttavia l' arte della struttura de' periodi che allora incominciava a sorgere, e talvolta ne fa ben scorgere com' e' sappia anco più strettamente legare e più rigorosamente unire le proposizioni, quando maggiormente gli cale di offerire evidente nella loro unità una combinazione di pensieri al suo ascoltatore.[3] Le così dette figure del pensiero di cui già sopra abbiamo tenuto proposito, come quelle che disturbano il naturale svolgimento del pensiero, sono tuttavia rare appo Lisia; ma del pari scemano le figure di parole in cui consisteva l' antico adornamento dell' eloquenza, e tanto più quanto è più semplice il tono in cui procede. Nelle parole singole e ne' modi di dire Lisia strettamente s' attiene alla volgare favella della vita, renunziando a qual si voglia adornamento di locuzioni, di parole composte e di poetiche metafore. Il suo scopo è dire per la sua parte a' giudici quel tanto che possa convincerli e persuaderli dentro il breve tempo che la clepsidra concede per favellare all' accusatore ed all' accusato. Gli esordi s' adattano intieramente a rendersi benevoli i giudici e favorevoli alle sue parti; naturali e attraenti sono le narrazioni di Lisia che l' antichità ammirò specialmente: talora vivaci e con certi tocchi che mirabilmente servono a dar loro una quasi mimica evidenza; nelle prove e nelle confuta-

[1] Dionys. Halic. *de Lysia iud.*, c. 8, 9, pag 467, Reiske; raffr. *De Isæo*, c. 3, pag. 589.

[2] λέξις διαλελυμένη, quasi lo stesso che εἰρομένη.

[3] Ἡ συστρέφουσα τὰ νοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις, come ciò appella Dionigi d'Alic., *De Lysia iud.*, 6, pag. 464. A differenza di Tucidide e' costuma in parte premettere e in parte posporre le proposizioni motivanti, e i participii alla proposizione principale; così, per esempio, le circostanze esteriori premette, le ragioni subbiettive fa susseguire.

zioni risplende la chiarezza del congiungimento de' pensieri e quell' avanzare che sembra non lasci campo al dubbio; in breve, le orazioni di Lisia son tali quali esser dovevano per raggiungere il loro scopo, che era solo di conseguire una favorevole sentenza de' giudici; ed è fama che poche siano state quelle che non l' ottennero. Ma ove nel luogo del metèco e logografo Lisia noi ci immaginassimo un cittadino dall' occhio ben addentro penetrante, un politico tutto inteso a' grandi negozi della sua patria e di questi istessi doni della favella dotato, noi avremmo dinanzi la vigorosa possa e la maestà della eloquenza attica.

Anco delle orazioni di Lisia le migliori son quelle che si propongono di punire i torti fatti ad Atene e a' suoi singoli cittadini nel tempo in cui venne meno la sua potenza, già in parte prima della tirannia de' XXX per le mene oligarchiche e in parte poi pe' tiranni; e Lisia istesso aveva avuto a dolersene gravemente ferito nel cerchio della sua famiglia; del numero di queste punitive orazioni è quella contro *Agorato*, la più vicina di tempo a quella contro Eratostene[1] e che, sebbene non scritta in proprio nome, a quella molto affine si mostra. L' esordio svolgendo questo pensiero, che l' accusato è del pari nemico del giudice e dell' accusatore, dispone ottimamente i giudici a favore di colui che parla. Poscia tien l' attenzione sospesa, annunciando una narrazione, in cui la caduta della democrazia è collegata con la ruina di Dionisodoro, del quale l' accusatore vuol far la vendetta. Questa narrazione che nel medesimo tempo svolge lo stato della causa, e, come capo principale della orazione,[2] è premessa, muove dalla bat-

[1] Essa fu pronunziata l' anno quarto dell' Olimp. XCIV, 401 a C., ed è un'accusa ἀπαγωγῆς, vale a dire tendente alla immediata esecuzione della pena, per ciò che l' accusatore risguarda Agorato come un omicida che a dispetto delle leggi generali contro gli omicidi, visita i templi e frequenta le adunanze del popolo.

[2] Anche in altre orazioni di Lisia la διήγησις serve come κατάστασις, o determinazione dello *status caussæ*, seguendo immediatamente l' esordio; af-

taglia d' Egos-potamos e ci pone dinanzi tutti gl' infami intrighi pe' quali tentò Teramene di por la sua patria nelle mani degli Spartani, senza ch' ella potesse difendersi. La tema che ha Teramene non siano tutti i suoi disegni svelati e rotti dai duci dell' esercito, spinge alla colpa Agorato il quale, secondo che dice l'oratore, volonteroso si prestò a denunziarli come nemici della pace; in conseguenza di questa accusa eglino furono arrestati e sostenuti prigioni, per soggiacere poi a quel legale assassinio ch 'l senato perpetrò sotto la dominazione de' XXX. Questa narrazione fatta con la maggiore evidenza e ne' suoi punti principali avvalorata con testimonianze, si chiude, con quella medesima semplicità piena di arte e ben misurata che tutta quanta la domina, in una scena nella quale Dionisodoro avendo omai disposto delle sue sostanze nel carcere, al fratello, al cognato, all' accusatore e a tutti gli amici e fin anco al nascituro figlio che sua moglie porta nell' alvo, impone il santo dovere di vendicare la sua morte in Agorato, che, secondo i principii ateniesi se ne risguardava, come 'l primo autore. In seguito l' accusatore pone sotto gli occhi de' giudici i grandi mali che ne arrecarono i trenta, i quali senza quelle obbrobriose mene non sarebbero mai saliti al potere; confuta alcune obbiezioni che Agorato potrebbe addurre, e ciò entrando molto accuratamente nelle particolari circostanze della sua denunzia; s'allarga poscia a dire di tutta la rimanente vita di Agorato, della malvagità della sua famiglia, dell'usurpatosi diritto di cittadino e delle sue relazioni co' liberatori d' Atene in File, co' quali studiò modo di collegarsi [1] ma ne fu respinto come assassino; l' antica forma della procedura esecutiva,

fatto diversamente da Antifonte, che subito dopo il proemio, tralasciando la κατάστασις, adduce una parte delle prove; per es., le prove dirette o le formali ragioni di nullità, alle quali poi tien dietro la διήγησις per desumerne altre prove, quasi, per esempio, le ragioni probabili.

[1] Qui resta oscuro un punto, cioè come avvenne che Agorato s'aggiunse alla tribù (φυλή)? L'oratore non ne dà alcuna ragione, ma solo dimostra la sfrontatezza di lui: § 77.

(Apagoge) giustifica, della quale aveva trovato l'accusatore convenevole cosa far uso contro Agorato, mostrando finalmente che l'amnistia fermata fra' partiti in Atene e nel Pireo non sia applicabile ad esso. L'epilogo poi con grandissima forza stringe i giudici in questo dilemma: o condannino Agorato, o dichiarino essere stati giustiziati a buon dritto quelli che egli mise in disgrazia. Anco da questo sommario che tocca solo i punti più capitali, l'eccellenza di tale orazione, a mal grado della sua strettissima brevità, può facilmente essere dedotta; ella infatti è ricchissima di materia, e un solo rimprovero può esserle fatto, quello stesso cioè che gli antichi retori fanno in generale a Lisia, che le prove dell'accusa, susseguenti alla narrazione, siano ad essa troppo poco legate nè bastevolmente unite con un più largo complesso di pensieri per via d'un vincolo che pur facilmente avrebbe potuto trovarsi.

Lisia come oratore fu molto fecondo e in questi e negli anni che a questi seguirono; di quattrocento venticinque orazioni che andavano sotto il suo nome, duecento cinquanta furono riconosciute autentiche da gli antichi; a noi ne pervennero trentacinque, che per l'ordine nel quale ci sono state trasmesse, appaiono derivate da due diverse raccolte.[1] Una di queste comprese da prima tutte le orazioni di Lisia ordinate secondo i diversi generi delle cause come già sopra vedemmo d'Antifonte; della qual raccolta noi non abbiamo più che una particella, la quale conteneva le ultime orazioni relative a omicidii, quelle risguardanti delitti d'empietà, e le prime su le ingiurie;[2] fra le quali o a caso o a capriccio fu posto anche l'epi-

[1] Secondo la scoperta d'un giovine amico dell'autore che probabilmente verrà ben presto fatta conoscere in tutte le sue ragioni.

[2] L'orazione contro Eratostene è una ἀπολογία φόνου alla quale s'uniscono l'orazione contro Simone e le seguenti περὶ τραύματος che pure appartengono alle φονικοῖς, poi tre orazioni περὶ ἀσεβείας per Callia, contro Andocide e intorno all'ulivo; a queste tengono dietro le orazioni κακολογιῶν a gli amici, pel guerriero e contro Teomnesto. L'orazione su l'ulivo è citata da Arpo-

tafio. Incomincia la seconda raccolta con l' importante orazione contro quell' Eratostene del collegio de' XXX; ma questa non comprende già classi intiere ma solo una scelta, sì ch' ella è quasi come una crestomazia di tutte le opere di Lisia, nel compilare la quale si tenne principalmente in mira l' istorico interesse. Dal che appunto discende che nel numero di queste orazioni molte ve ne abbia, le quali ci servono mirabilmente per entrar molto addentro nell' istoria del tempo che successe al reggimento de' tiranni, sì che elleno sian per noi una delle fonti istoriche più importanti di questo periodo non a bastanza noto per altre parti. S' intende di per sè che in quanto al tempo nessuna di queste orazioni risale *oltre quella* contro Eratostene,[1] nè di alcuna può con sicurezza addimostrarsi che venga *più in qua* dell' anno secondo dell' Olimpiade XCVIII, 387 a. C.,[2] sebbene sia detto che Lisia abbia vissuto oltre l' anno secondo o terzo dell' Olimpiade C, 378 a. C.[3] La distribuzione però delle orazioni non segue determinatamente nè l' ordin del tempo nè quello dei generi de' processi, può anzi a buon diritto estimarsi un arbitrario miscuglio dell' una e dell' altra ragione.

orazione alla voce σηκός come compresa ἐν τοῖς περὶ ἀσεβείας, come vengon pure citate le sue τῶν συμβολαίων λόγοι ed ἐπιτροπικοὶ λόγοι.

[1] L' orazione per Polistrato non è del tempo de' quattrocento, ma si risguarda l' esame (δοκιμασία) a cui doveva sottomettersi Polistrato come magistrato della sua tribù, e 'n cui fu tacciato d' essere stato uno de' quattrocento. In un caso a questo consimile è tenuta l' arringa δήμου καταλύσεως ἀπολογία.

[2] In quest' anno cade probabilmente l' orazione per le sostanse d' Aristofane.

[3] Un' orazione della prima serie, quella contro Teomnesto è poi scritta più tardi, o l' anno quarto dell' Olimp. XCVIII o 'l primo della XCIX, 384 a. C.

CAPITOLO TRIGESIMOSESTO.

ISOCRATE.

—

Egli è assai da dubitare se quelle lodi che ad Isocrate figlio di Teodoro ateniese concesse Platone quand'egli era ancor giovanissimo, sarebbongli state eziandio tributate negli anni suoi più maturi, e massimamente se l'avrebbe con sì assoluto giudicio a Lisia preposto. Nato Isocrate l'anno primo dell'Olimpiade LXXXVI, o 436 a. C , di ventiquattr' anni era di Lisia più giovine ; e fu senza dubbio giovine avido di sapere e di costumi piacevoli, da che, per acquistare verace dottrina, oltre i sofisti Gorgia e Tisia, ascoltò anche Socrate, e nel cerchio degli amici di lui destò l' opinione « che non pure lascerebbe dietro sè come fanciulli tutti gli altri oratori nella eloquenza, ma sì eziandio a maggiori cose un divino innalzamento dell' animo lo spingerebbe. Imperocchè nello spirito di quell' uomo è un certo speciale amore del vero, » come Platone fa che intorno ad esso Socrate profetizzi. Ma da questo nobil sapiente sembra tuttavia che Isocrate non traesse altro profitto, che una superficiale cognizione de' concetti morali e ad ogni suo intendimento dar colore come se fosse alla verità rivolto: la cosa infatti per esso capitale era l' *arte del dire*; e niuna età in sino a lui aveva mai rivolta tanta diligenza e tanta cura al lato formale dell' arte, quanta ve ne consacrò egli medesimo. Il perchè Isocrate essenzialmente s' aggiunge ai sofisti, separandosene per questo solo rispetto, che dinanzi alla socratica filosofia, la quale richiamava l' uomo a farsi ascoltatore della interiore voce del vero, non potè più sfacciatamente farsi risoluto a sostenere, ch'e' potesse tutto far

vero del pari per la parola;[1] la quale sì bene risguardava come un mezzo d'adornare un sentimento o una convinzione per sè veramente lodevole, ma pur non profondamente attinta, in un modo quanto è a dire piacevole e splendido. Ma per ciò stesso che è manifesto, molto meno stargli a cuore d'allargar le sue idee e d'approfondire la sua conoscenza della verità, o in generale di comprendere meglio chiaro e determinato il vero che non di perfezionare sempre più la forma esteriore e gli adornamenti del suo discorso, Platone, conseguente a' principii suoi, avrebbe dovuto anco lui metter nel novero di quegli artefici della sapienza speciosamente apparente a contrapposto de' sapienti veri, ove dell'uomo maturo e non de' conati del giovine avesse recato giudicio.

Isocrate decisamente voleva indirizzare alla vita politica quell' artistica eloquenza che oltre il panegirico era stata sin allora coltivata nelle contese giudiciarie;[2] ma 'l corpo debole e una certa timidezza dell' animo gl' impedirono di salire di persona il suggesto oratorio nella *Pnice*. Institui dunque una scuola, in cui specialmente insegnava l'eloquenza politica, consacrando alla educazione de' giovani nell'arte della parola una diligenza che anco i suoi contemporanei riconobbero, per modo che la sua scuola fosse la prima e la più fiorente di Grecia.[3] Cicerone la paragonò al cavallo di legno della guerra troiana, perchè uscirono da quella altrettanti eroi della eloquenza.[4] Ma gli oratori, a cui segnatamente giovò l' ammaestramento d' Isocrate, erano politici o istorici; e ciò manifestamente in questo ebbe la sua ragione, che i subbietti,

[1] V. l' orazione περὶ ἀντιδόσεως § 30, ove, a buon dritto, respinge da sè l' accusa datagli di corrompere la gioventù, perchè l' ammaestri a far della ragione il torto ne' tribunali. Raffr. § 15.

[2] τὸ δικανικὸν γένος. Isocrate nell' orazione contro i sofisti, § 19, biasima i retori anteriori perchè del δικάζεσθαι avrebbono fatto la cosa principale, mettendo così in mostra il lato più spiacevole della retorica.

[3] Ben per tempo egli ebbe in fatti circa a cento uditori, ognuno de' quali pagavagli l' onorario di 1000 dramme (1/6 di talento).

[4] *De Oratore*, II, 22.

scelti da Isocrate per le sue scolastiche esercitazioni, erano affatto pratici, e sempre tali che nel medesimo tempo gli sembrassero utili e splendidi, speciale obbietto agli studi de' suoi ascoltatori proponendo nelle politiche pratiche, per la quale costumanza affatto sua propria egli stesso voleva massimamente da' sofisti esser distinto.[1] Delle orazioni dettate da Isocrate la massima parte erano per la scuola composte, chè accessorio e secondario ufficio era per lui lo scrivere orazioni giuridiche di uso veramente pratico. Ma dopo che 'l nome di Isocrate fu addivenuto illustre, e 'l cerchio de' suoi discepoli e amici s'allargò nella maggior parte delle contrade abitate da' Greci, in molte sue composizioni Isocrate fece conto di parlare ad un pubblico eziandio più esteso, che quello non fosse della sua scuola, e segnatamente allora che le sue orazioni risguardavano i negozi della Grecia in universale: la diffusione poi che per via di copie e di pubbliche letture elleno ebbero, molto più largo campo d'azione gli procacciò che mai non avrebbe potuto sperare dal suggesto e dalla pronunziazione di esse in pubblico. Per questo modo nell'ombra della sua scuola poteva Isocrate operare molto salutarmente su la sua patria, che anco a fronte della formidabile Macedonia disperdeva sue forze in interiori discordie, o nella pigrizia poltriva; e di fatto nelle opere letterarie di lui ora a gli universi Elleni indirizzate, ora agli Ateniesi ed ora a Filippo od anco a più lontani potentati,[2] non puoi non vedere la nobile tendenza a questo gran fine; nè già puoi dire che loro manchi anco una certa libertà,[3] chè manifestamente

[1] Vedi specialmente l'encomio d'Elena, § 5, 6.

[2] Così Isocrate cercò d'operare fin anche in Cipro, dove allora s'era di gran fatta inalzato il greco stato di Salami Il suo *Evagora* è un encomio di quell'eccellente reggitore indirizzato a Nicia figlio e successore di lui; la scrittura intitolata *Nicocle* è un'esortazione ai Salaminii, perchè obbediscano al loro nuovo reggitore; e quella *a Nicocle*, un insegnamento al giovine governante intorno a' doveri ed alle virtù di chi altri governa.

[3] Io son uso a scrivere le mie orazioni, dice egli nella sua lettera ad Archi-

sovr' ogni altra cosa ad Isocrate venne meno quella profonda vista politica, dalla quale sola avrebbe potuto procedere forza ed autorità a' suoi ammonimenti. Da per tutto e' fa mostra de' più benevoli sentimenti, da pertutto consiglia alla pace e alla concordia; vive nella speranza che ogni stato rinuncierà alle sue smodate pretensioni, lascerà liberi i confederati che gli sono sommessi e che co' suoi uguali ponendosi affatto a parò, da questa indipendente condizione di cose procederanno contro i barbari grandi imprese. Ma in nessun luogo però manifesta Isocrate una chiara e ben fondata idea de' provvedimenti, pe' quali la Grecia potesse condursi a quest' età d'oro, d'armonia e di concordia, e segnatamente de' diritti degli stati tenuti in rispetto e delle loro pretensioni all' incontro gagliardamente frenate. Nell' orazione della pace, che con la guerra degli Ateniesi contro i loro confederati coincide, consiglia nella prima parte a' suoi connazionali di lasciar liberi gli stati delle isole ribellatisi, e nella seconda di rinunciare al dominio del mare: le quali proposizioni, se molto erano intelligenti e in loro stesse morali, furon pur quelle per le quali sole la grandezza venne meno d' Atene e ad un tempo ogni impulso a la più nobile e virile attività.[1] Nell' areopagitico dichiara non veder per Atene altra via di salvezza che 'l ristabilimento di quella democrazia di cui Solone aveva posto le fondamenta, e che fu rinnovata poi da Clistene: quasi che fosse possibile ristabilire una costituzione, così variamente ed essenzialmente trasformata nel corso de' tempi, e insieme con quella l'antica semplicità de' costumi. Nel panegirico esorta tutti gli Elleni a rinunciare una volta alle antiche loro inimicizie, per

damo, con libertà, IX, § 13. E questa lettera è certamente autentica, abbenchè sia chiaro che quella a Dionisio o la X, è opera d'un posteriore sofista della scuola d'Asia.

[1] Quel modo, col quale fa parer miserabile ed infame la loro antica eccellenza a gli Ateniesi nel tempo della loro egemonia e della loro grandezza, ond'era tutto pieno il cuor di Tucidide, ricorda molto facilmente il noto proverbio della favola: « le uve sono acerbe. »

rivolgere contro i barbari quella loro voglia d'ingrandimento, e i due principali stati, Sparta ed Atene, a comporsi siffattamente fra loro che la egemonia in fra loro si dividessero: la quale idea ben ragionevole allora e tale eziandio che avrebbe potuto anche ridursi in atto, doveva tuttavia esser motivata diversamente da quello che fece Isocrate, il quale supponendo dal lato de' Lacedemoni una gagliarda opposizione, si fa a dimostrar loro co' miti e con l' anteriore istoria, quanto meglio meritata si fosse Atene la contrastata egemonia.[1] Su questa orazione non v'è nulla che sia con verità e giustezza sentito, tranne la descrizione dello sconvolto stato della Grecia, e della facilità con la quale essa unita potrebbe far in Asia conquiste. Nel *Filippo* finalmente, che è una scrittura da Isocrate al re macedone indirizzata, quand' egli appunto per la pace da Eschine con esso trattata aveva colto Atene in un maligno laccio, esorta il re di Macedonia a farsi mediatore egli stesso fra' discordi stati della Grecia, il lupo mediatore nella contesa delle pecore, e poscia d'andar d'accordo con essi contro i Persiani; il che veramente era eziandio ne' pensieri di Filippo, ma per condurlo ad effetto in quel solo modo che era possibile, come cioè capitano dominatore delle libere repubbliche della Grecia.

Il perchè dovette essere ben singolare il senso interiore che avrà avuto a provare Isocrate quando ricevè la notizia della potenza ateniese e della greca libertà rotta a Cheronea. Le sue grandi speranze, da ottimo cuor procedenti, a quel solo annunzio debbono essere state per modo abbattute, che alla sua deliberazione di darsi la morte altrettanto deve avere contribuito

[1] Ciò che dice Isocrate in questa orazione, scritta intorno all' anno primo dell'Olimp. C, 380 a. C., § 18: τὴν μὲν οὖν ἡμετέραν πόλιν ῥᾴδιον ἐπὶ ταῦτα προαγαγεῖν, contrasta col resultato delle pratiche narrateci da Senofonte, *Ellen.*, VI, 5, 34; VII, 1, 8 (Olimp. CII, 4, a. C. 369); per le quali Atene da sè respinge la divisione dell'egemonia proposta da Lacedemone in egemonia di mare e di terra, la quale era pure la divisione che sola fosse praticabile.

questo fatal disinganno, quanto 'l suo patriottico lutto per la spenta libertà della Grecia.

Ma quanto poco i subbietti svolti da Isocrate nelle sue orazioni ne riempissero l'animo, e com' essi medesimi non fosser veramente per lui la cosa principale, ben si fa manifesto dal modo ond' egli ne parla. Nella scrittura indirizzata a Filippo, ricorda aver egli quel medesimo tema trattato nel panegirico: ammonire cioè gli Elleni, perchè tutti insieme s' uniscano contro i barbari; e dopo ciò si fa a considerare quanto sia malagevole di fare due orazioni sovr' uno stesso subbietto e « massimamente quando la prima, che di quelle fu pubblicata, sia scritta così che anco i più invidi più l'ammirano e in silenzio l'imitano, che non quelli che apertamente oltre misura la lodano. »[1] Nel *Panatenaico*, che è l'encomio d'Atene scritto da Isocrate nella sua più tarda vecchiezza, ci dichiara avere omai rinunciato a qual si sia altro genere d'oratoria, e tutto essersi dedicato a quelle orazioni che la salute della sua città e degli altri Greci risguardano: quindi aver egli composto orazioni « piene di pensieri, e non già adorne di continue antitesi e di parisosi e di altre figure, che nelle scuole risplendon de' retori, stringendo gli ascoltatori a far manifesti co' gesti e col fragore il lor plauso; » omai giunto a' suoi novantaquattr'anni, non reputa essergli più dicevole cotal modo di favellare, il perchè si propone discorrere come tutti credon poterlo, mentre pur niuno è in grado di farlo, ove amore e diligenza non abbia posto nell' arte oratoria.[2] Così Isocrate mentre fa mostra di tener intesi gli sguardi su tutta l'Ellade e l'Asia, e d'aver l'animo traboccante di cure per la sua patria, ben si scorge ch'ei pure anzi tutto ha in mira il plauso delle scuole de' retori e 'l trionfo dell'arte sua su quella de'suoi rivali, sì che in fine queste grandi orazioni panegiriche

[1] Isocrate, *Filippo*, § 11. Simile cosa già Isocrate si ripromette nel *Panegirico*, 3, 4.
[2] Isocrate, *Panaten.*, § 2.

alla classe della scolastica eloquenza de' sofisti non men che l' altre appartengono, quali le lodi di Elena e di Busiride, composte da lui sull' esemplare de' sofisti, che volentieri toglievano i mitici personaggi a subbietto delle loro orazioni in lode od in biasimo. Nell' encomio d' Elena e' fa rimprovero a un altro retore, perchè, mentre il suo proposito era di scrivere di quella donna un panegirico, solo una apologia compose della diffamata eroina; nel *Busiride* dimostra a Policrate sofista, come avrebbe dovuto meglio disporre un panegirico di quel barbaro tiranno, e coglie cotale opportunità anco per riprenderlo dell' accusa di Socrate scritta da lui. Eppure quest' Isocrate, già allievo di Socrate, null' altro trova da biasimare in quell'accusa contro 'l nobile amico della sua gioventù se non l' aver detto Policrate come già Alcibiade fosse discepolo a Socrate, mentre della socratica educazione di lui non ebbesi poi a veder verun saggio; ma, a detta d' Isocrate, quella educazione sarebbe piuttosto tornata a lode che a biasimo del filosofo, da che tanto era salito in pregio Alcibiade.[1] Nè già qui ci faremo a riprovare, abbenchè molto superficiale, l' opinione che di ciò erasi formata Isocrate; ma ov' egli l' educare non intenda per l' esercitare affatto scolastico, il suo testimonio in questo particolare ben dee restarsi al di sotto delle autorità di Senofonte e di Platone, sì che se ne possa dedurre quanto Isocrate, maestro dell' eloquenza, addivenisse straniero al circolo de' socratici. Chè Isocrate i suoi propri studi retorici di continuo spacciava per filosofia,[2] ma invero da' conati filosofici del suo secolo s' era di gran tratto dilungato; nè ci sarebbe infatti altrimenti possibile intendere com' ei confondesse co' « filosofi contendenti » con Gorgia

[1] Isocrate, *Busiride*, 5.

[2] Per esempio, nell' *Orazione a Demonico*, § 3; *a Nicocle*, § 1; *Della Pace*, § 5; *Busiride*, § 7; *Contro i sofisti*, 14; *Panatenaico*, 263. Egli contrappone i περὶ τὰς δίκας καλινδούμενοι ai περὶ τὴν φιλοσοφίαν διατρίψαντες nell' orazione περὶ ἀντιδόσεως, § 30.

e Protagora, gli Eleati Zenone e Melisso, il cui intendimento era decisamente quello solo di trovare il vero.[1]

Ma se per tutte queste considerazioni noi possiamo stimare Isocrate un ben meschino politico e pensatore, altrettanto grande *artista oratorio* egli è, e come tale segna veramente un' epoca. In Isocrate ad una con la massima diligenza pel tecnico svolgimento della elocuzione si congiungeva un vero genio per l' arte della umana favella; si che se leggi i suoi periodi, ben puoi immaginarti quale entusiasmo eccitare dovessero nel pubblico d' Atene, che tanto era di cotali bellezze estimatore, e come amici e nemici s' affaticassero per far loro proprio quell' incanto. Il lettore che reciti ad alta voce le orazioni panegiriche d' Isocrate, a mal grado della debolezza della materia, sentesi dominato da una cotale forza di cui non v' ha altra che del paro in qual tu voglia opera dell' umana favella agisca su l' orecchio e su lo spirito; dalla piena corrente della più eufonica favella è rapito, diversa affatto dall' aspra struttura delle proposizioni di Tucidide e dall' esile tono delle orazioni di Lisia. Per questo rispetto la gloria d' Isocrate di gran lunga soverchia i confini della sua scuola; conciossiachè senza 'l mutamento da esso introdotto nello stile oratorio degli attici, non avrebbon potuto sorgere nè Demostene nè Cicerone, pel cui intermezzo gli effetti della scuola d' Isocrate infino a' nostri giorni perdurano.

Anco Isocrate mosse da quella forma del discorso che insino allora era la più culta, la contrapposizione cioè de' membri corrispondentisi:[2] egli stesso ne' suoi primi lavori tanta diligenza usò per questa architettonica simmetria del discorso, quanto qual si sia altro sofista mai;[3] ma quando più venne

[1] *Encomio d' Elena*, § 2-6: ἡ περὶ τὰς ἔριδας φιλοσοφία. Allo stesso modo confonde Isocrate, περὶ ἀντιδόσεως § 268, le speculazioni degli Eleati e de' Pitagorici co' sofismi di Gorgia.

[2] ἀντικειμένη λέξις.

[3] La massima regolarità domina nell' orazione a Demonico, la quale è una parenesi a un giovine che si dedica a gli studi, tutta piena d' una fraseologia ab-

in fiore l'arte sua e' seppe, a così esprimerci, compenetrare le masse da prima rigide, e mentre le contrapposizioni erano già prima di singoli membri, egli fece che più largamente distendendosi in più lunghe serie si collegassero, disposte per modo che come in solenne pompa l'una dopo l'altra incedano.

Isocrate ha sempre un pensiero principale, relativamente grande e fecondo, che parla e all' intelletto e al sentimento; e da questo procedeva quella sua assoluta predilezione pe' negozi di politica generale, che bene a così fatti pensieri prestavansi: in questo pensiero capitale e' sa cogliere certi punti l' uno all' altro opposti, come 'l tempo antico e il moderno, le forze degli Elleni e de' barbari: quel pensiero principale poi svolgendo in un ben distinto progresso d'illazioni e di sillogismi, fa che in ogni gradazione di cotale svolgimento di pensieri tu senta quelle contrapposizioni od opposizioni che sogliono poi anco avere le loro suddivisioni; sì che ti spiega dinanzi una ricchissima varietà, e mentre il medesimo tono fondamentale ad ogni ora ritorna, pur sempre ad una con quella grandissima varietà domina la chiarezza maggiore, sì che facilmente quasi con un solo sguardo il tutto comprendi. Ed anco esternamente o per l' udito ha cura Isocrate che nel medesimo tempo altrettanto si corrispondano i membri, quanto pel pensiero si corrispondono, al modo appunto de' più vecchi retori sofisti; ma a questo non istudia già con tanta minuzia pel suono delle singole parole, ma sì piuttosto pel numero d'intiere proposizioni. Con bella disinvoltura i membri delle proposizioni che più strettamente si corrispondono, rompe per mezzo di più liberi e men regolari passi, e in fine per sua mirabile arte, quando v' ha più lunghe serie di membri antitetici, sa far crescere e per certo modo quasi gonfiare l' onda del suo periodo dando

bondante d'unzione, e composta quasi unicamente d'isocoli omeoteleuti, ec.; nè vi mancano nemmeno le false antitesi come al § 9: τῶν παρόντων — τῶν ὑπαρχόντων.

maggiore estensione alle proposizioni; il che segnatamante ha luogo nel terzo membro e verso la fine;[1] per il quale espediente a questa struttura antitetica delle proposizioni viene a dare un movimento affatto nuovo e vigoroso e vivace.

Gli antichi in Isocrate riconobber colui che, per conservare l'antico detto, ha pel primo introdotto *la rotondità del discorso*,[2] sebbene già a Trasimaco sofista, contemporaneo d'Antifonte, sia attribuita l'arte d'intrecciare i pensieri e di rotondarli:[3] quello stesso Trasimaco che principale studio si fece di commovere a sdegno e di placar poi gli uditori, per esempio i giudici, e 'n generale d'eccitare a sua posta gli affetti e di tranquillarli a sua posta. Di costui abbiamo una singolare scrittura, le orazioni di compassione (ἔλεοι), come la suole appellarsi; e ben s'intende che proponendosi cotale scopo all'eloquenza, altamente doveva importargli di dare più leggero e più vigoroso movimento alle proposizioni. Ma a cagione della scelta de' subbietti che quasi di sonora voce riempiono il petto dell'oratore, la gloria è ad Isocrate d'aver dato anche al discorso un tale inalzamento, a cui strettamente congiungesi questa medesima *rotondità del discorso*. Sotto questo vocabolo s'intende una tale formazione e disposizione de' periodi, nella quale le loro parti l'una a l'altra s'aggiungano come necessari membri d'un tutto; sì che la conclusione necessariamente cada là appunto ove si trova, e quasi dall'udito degli ascoltatori sia presentita prima che percepita.[4]

[1] Ne' periodi composti l'ultimo membro dev'esser più lungo, dice Demetrio, *De elocut.*, § 18.

[2] κύκλος, *orbis orationis*.

[3] ἡ συστρέφουσα τὰ διανοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις. V. Teofrasto presso Dionigi, *De Lysia iudic.*, pag. 464 (che studia di rivendicare quest'arte anche a Lisia, del che fa parola di sopra). Che cosa intendessero gli antichi per στρογγύλον, chiaramente è dimostrato dall'esempio d'Ermogene (presso Walz, *Rhet. gr.*, III, pag 704) preso da Demostene: ὥσπερ γὰρ εἴ τις ἐκεῖνον ἑάλω, σὺ τάδε οὐκ ἂν ἔγραψας· οὕτως, ἂν σὺ νῦν ἁλῷς, ἄλλος οὐ γράψει. Una tale proposizione è come un cerchio che in se stesso ritorna.

[4] Vedi le eccellenti osservazioni di Cicerone, *Orator.*, 53, 177, 178.

Questa impressione in parte s' ottiene con la riunione de' singoli membri della proposizione in maggiori masse; e 'n parte con la giusta proporzione di queste masse; la quale molto meno si può misurare e numerare che non si senta nella recitazione quel minimo o maggior disturbo che v' ha nella interiore armonia. E ciò non pur vale per le proposizioni antecedenti o susseguenti nel senso proprio di questa parola: cioè a dire chè si svolgono per la logica subordinazione d' un pensiero rispetto all' altro;[1] ma sì anche per le masse coordinate del discorso antitetico,[2] (della quale specie sono la maggior parte de' periodi più composti d' Isocrate), se in esse debba posare una cadenza periodica.

Un periodo che abbia il giusto equilibrio di tutte le parti, gli antichi stessi paragonano *ad una volta*,[3] in cui tutte le pietre equiponderanti tendono al medesimo centro; le due proposizioni, antecedente e consecutiva, sono come due massi che si equilibrano: e ognuna di queste proposizioni deve con una certa interiore forza e potenza supplir ciò che le manca in estensione al paragone dell' altra; nel che importano massimamente, come è ben chiaro, gli accenti retorici, i quali sono per l' arte retorica quello stesso che gli accenti grammaticali per la lingua e le arsi pe' ritmi; questi accenti debbono in certe normali relazioni corrispondersi in fra di loro, riempiendo ognuno perfettamente il suo posto, da che un rilasciamento non conveniente al luogo, e segnatamente il difetto di suono pieno al finir del periodo, sensibilmente urtano un orecchio che sia giusto e dilicato. Ma e gli antichi e' moderni questo capitale punto lasciarono affatto al sentimento, mentre fissarono regole che risguardano principii d' arte a questo subordinati, cui Isocrate ha praticato con indicibile

[1] Tali sono le proposizioni precedenti, temporali, causali, condizionali, e concessive a rispetto della loro principale.

[2] ἀντικειμένη λέξις.

[3] περιφερὴς στέγη. Demetr., *De elocut.*, § 13.

diligenza nelle sue panegiriche orazioni. L'eufoniche unioni de' suoni, l'evitare l'iato, la giacitura di certi piedi ritmici al principio e alla fine delle proposizioni massimamente furono uno studio ognora diligentemente praticato, e che costava tuttavia molta più fatica che non producesse effetto nell' uditore. Nel che questa specie della prosa molto rassomigliava alla poesia tragica; chè anch' essa, più che qual tu voglia altro genere di poesia, [1] studiosissima era d'evitare l'iato; ed anche per un altro rispetto ella ha con essa strettissima affinità, perciò che ella pure è destinata ad essere recitata dinanzi a un gran cerchio d'ascoltatori, senza che si proponga un pratico fine immediato; e di qui anco allo stile coltivato da Isocrate, venne fra gli antichi il nome di liscio e di teatrale. [2]

Per lo svolgimento di questo stile, Isocrate con un giustissimo sentimento reputò necessario anche un determinato genere di subbietti. Egli stesso, a destare in noi la meraviglia, suole insieme congiungere la sostanza e la forma della sua arte oratoria; come quando sè medesimo colloca fra coloro che non iscrivono già orazioni « per private contese, ma sì per le elleniche, e orazioni politiche e panegiriche, le quali tutti confessano più esser vicine al linguaggio musicale e metrico de' poeti, che non alle orazioni che s'ascoltano ne' tribunali. » [3] La piena corrente dell'orazione isocratea assolutamente richiede certi principali pensieri che dominino il tutto, e che ne' loro particolari siano svolti e dimostrati con una forza di con-

[1] Gli antichi manifestano più volte l'opinione certamente ben fondata che l'incontro delle vocali nelle parole, come alla fine di esse, dia alla lingua una qualche cosa di melodioso (μέλος dice Demetrio) e di molle (*molle quiddam*, Cicerone), qual era conforme alla poesia epica ed all'antica prosa ionia. Per la contrazione o l'elisione delle vocali la lingua divien più semplice e più concisa, e se valga a evitare ogni incontro di vocali fra le parole, addiviene in certo modo liscia e molto determinata e finita; qualità necessarie alla poesia drammatica e più tardi all'eloquenza panegirica. Al dir di Dionigi, ogni iato nell' *Areopagitico* d'Isocrate era evitato, il perchè si dovranno adoperare ancora più contrazioni attiche (o crasi) che finora non sieno ricevute nel testo.

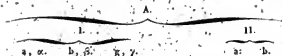
[2] τὸ γλαφυρὸν καὶ θεατρικὸν εἶδος, secondo la frase di Dionigi.

[3] Isocrate: περὶ ἀντιδόσεως, § 46.

vinzione sempre crescente: questi stessi pensieri poi con naturale concordia debbono l'uno tendere all'altro, e poscia, perchè siano facilmente compresi, unirsi in grandi masse simiglianti fra loro. Chè per ciò, predominando sempre l'arte oratoria d' Isocrate, dallo stile degli Attici s'allontanò ognora più quella finezza e sottigliezza che con la massima diligenza studia in parte di determinare per sè medesimo ogni concetto, e in parte nella sua struttura e nella sua unione di proposizioni, sacrificando volentieri per questo fine la concordanza delle locuzioni, delle forme grammaticali e delle giunture delle proposizioni: d'onde discese quella inuguaglianza pienissima di senso, e quella pur ricca di pensieri scompostezza del discorso, per la quale Tucidide e Sofocle son famosi. Ma la piena corrente della favella d'Isocrate, e quella struttura de' suoi periodi che tanto larga materia abbracciano, in questa scompostezza perderebbe quella sua agevolezza all'intelligenza, senza cui non sarebbe possibile che l'uditore ciò che poscia sussegue prevedesse, e per l'adempiuta sua espettazione si sentisse sodisfatto; laddove in Tucidide si trova a pena in grado di comprendere, quando già è compiuta, la proposizione. Di qui procede, che appo Isocrate tutte quelle distinzioni ulteriori che variano la posizione grammaticale delle parole non si ritrovano, chè egli evidentemente si studia di continuare, quanto più lungamente è possibile, la struttura medesima, co' medesimi casi, tempi e modi. E per altro rispetto la favella d'Isocrate è sempre da un certo calore di sentimento avvivata, mentre poi si tiene pur sempre all'incontro libera dall'influsso delle commoventi passioni, le quali, ove con sottile astuzia e raffinata finzione, non mai rinfacciata al dabben uomo che fu Isocrate, siano significate, generano le così dette figure di pensiero.[1] Il perchè nelle orazioni sue ben puoi trovare vivaci dimande, esclamazioni e gradazioni, ma

[1] σχήματα τῆς διανοίας, Cap. XXXIII.

niuno di que' più forti e più irregolari mutamenti di locuzione che sono cagionati da quelle cotali disposizioni dell' animo. La struttura ritmica de' periodi d'Isocrate permettendosi raramente una tale proporzione de' membri che nella proposizione possa per la inuguaglianza loro eccitar meraviglia,[1] esige eziandio una certa tranquillità, o per lo meno uniformità d'affetto; i sentimenti, che da più profondo commovimento interiore procedono e che variamente s' attraversano, debbono necessariamente rompere la giuntura di questa regolare costruzione, e queste rotte membra congiungere a nuovi organismi di più ardite forme. Per la qual cosa gli antichi concordano nella sentenza, che manchi ad Isocrate ogni *veemenza oratoria*, la quale in chi ascolta trasfonde la passione di chi parla, e che ha nel più stretto senso il nome di δεινότης; e ciò non tanto perchè la diligenza di limare i più minuti particolari impedisce questa forza della favella, come Plutarco dice d'Isocrate:[2] « come non avrebbe dovuto temere l'urto della falange colui che evita di far urtare una vocale con l'altra e di dare all' isocolon una sillaba meno del necessario; » ma sì perchè la forbitezza e la simmetria del discorso sol può aver luogo con un tranquillo movimento de' pensieri che per veruna perturbazione non sia dalla sua strada disvolto.

[1] Così nel bel periodo antitetico che è sul principio del *Panatenaico*, la cui prima parte ha membri con grande arte formati per μὲν e 'l contrapposto della negazione e della posizione e lo svolgimento della negazione per via di proposizioni specialmente concessive inseritevi, mentre la seconda parte è affatto breve. Potremo render chiaro lo schema di questo periodo nella forma che segue:

e allora il B consiste delle sole parole: νῦν δ' οὐδ' ὁπωσοῦν τοὺς τοιούτους. Nel che già Isocrate potrebbe avere imitato Demostene.

[2] Plutarco, *De gloria Atheniensium*, cap. 8. Che gli antiteti e i paromea non s'accordino con la δεινότης, osservò già con buon criterio Demetrio, *De elocutione*, § 247.

Isocrate adunque con buona ragione stimando esser lo stile, ch'egli aveva aggrandito, affatto proprio e nato a bella posta per l'eloquenza panegirica, ben temperatamente lo usò nelle orazioni giudiziarie, nelle quali si tenne a Lisia più presso. Imperocchè Isocrate non era poi tanto logografo quanto Lisia, e coloro che scrivevano i discorsi per le cause, messi a paragone con le opere sue, sembravangli fabbricatori di fantocci venuti al paragone di Fidia;[1] e di fatto, tenendone buona ragione, egli ha composto ben poche orazioni, per privati cittadini e per determinati fini pratici. La raccolta che noi possediamo e che comprende la massima parte delle orazioni d'Isocrate reputate autentiche nell'antichità,[2] contiene quindici orazioni parenetiche, panegiriche, e d'esercizio, destinate solamente ad esser lette e non già per le adunanze popolari o de' tribunali; e dopo queste, sei orazioni giudiciarie, delle quali non abbiamo argomenti per credere che siano state scritte per essere veramente recitate dalle parti contendenti ne' tribunali.[3] Più tardi poi i principii che aveva seguiti e sempre più svolti per l'esercizio pratico espose Isocrate teoreticamente in una così detta *Tecne*, che fra gli antichi salì a grande autorità e fu spesso citata.[4]

Così noi abbiamo condotto l'istoria della favella attica, per una lunga serie di uomini politici, d'oratori, di retori da Pericle sino ad Isocrate: ma non per anche fino al suo massimo vertice; noi la portammo solo ad una altezza, ma

[1] περὶ ἀντιδόσεως, § 2.

[2] Cecilio riconobbe per genuina 28 orazioni: noi ne possediamo 21.

[3] L'orazione del cambio περὶ ἀντιδόσεως non entra già in questa categoria; ch'ella non è già un'orazione per processo, ma solamente scritta allora che Isocrate, per la proposta fatta del cambio delle sostanze, si trovò da' suoi avversari costretto a incaricarsi d'una dispendiosa prestazione allo stato, la trierarchia. Per abbattere le false idee che intorno al suo mestiere ed alle sue condizioni pecuniarie erano in corso, scrisse quell'orazione « come un'immagine di tutta la sua vita e l'esemplare in essa seguito. » § 7.

[4] La più importante citazione di essa è presso uno scoliasta d'Ermogene; v. Spengel, Συναγωγὴ τεχνῶν, pag. 164.

già mirabile nel suo genere. Ritorniamo ora alcuni anni addietro per riconoscere in *Socrate*, l'attico sapiente, un nuovo principio di movimento per la cultura, non pur d'Atene ma del genere umano, e prendere a considerare un'importante serie di fenomeni grandi che ad esso s'aggiungono. [1]

[1] Vedi la nota a pag. 284.

FINE DEL SECONDO ED ULTIMO VOLUME.

INDICE ALFABETICO DELLE MATERIE.

(Il numero *romano* indica il volume, l' *arabico* la pagina.)

A

ABANTI in Eubea, I, 176.

ABARI, sacerdote d' espiazione, I, 330.

Abdera, colonia de' Tei, I, 294.

ACARNANIE, famiglie d' indovini, I, 134.

Acarnesi, come coro nella comedia d' Aristofane di questo nome, II, 209-213.

ACASTO, re di Jolco, I, 325.

ACCIO, tragico latino, II, 144. — Sua Nictegersia, II, 167.

Achei, nell' Asia minore, I, 67, 119. — Loro dialetto, I, 16.

ACHEO d' Eretria, tragico, II, 170, 171. — Sua eccellenza nel dramma satirico, II, 171.

ACHILLE secondo Omero, I, 73-76. — Secondo Arctino, I, 100.

Acresia; festa in essa ad Apolline Ptoo, I, 49.

ACUSILAO d' Argo, logografo, I, 428, 429. — Sua cosmogonia, I, 381.

Adamante, drama satirico di Seoocle, II, 110, 171.

ADMETO di Fere; sua famiglia come fondatrice di Magnesia, I, 65, 66.

ADONE, frigio suonator di flauto, I, 236.

ADONIDE, lamento per lui, I, 30. — Mito intorno al medesimo, I, 283-285.

ADRASTEA (come forza del destino), II, 91.

ADRASTO; ditirambi su' suoi patimenti rappresentati in *Sicione*, II, 28.

ADRIANO; suo giudizio sopra l' *Eracle* d' Antimaco nelle sue *Catachenæ*, II, 298.

AFAREO, retore e tragico, II, 178, 179.

AFEPSIONE, arconte, II, 103.

AFRODITE, come dea siro-fenicia, I, 22. — Nelle *Ciprie* di Stasino, I, 106. — Suo lutto per Adonido, I, 285.

AFTONIO, maestro di retorica, I, 231.

AGAMENNONE, re di Cuma, I, 67.

AGAMENNONE l' Atride, I, 82, 83. — Suoi discendenti signori di Cuma, I, 67.

AGATARCO, pittore di decorazioni teatrali, II, 60.

AGATONE, poeta tragico, II, 135, 144, 171, 172, 232, 304. — Come introduttore degli embolima nella tragedia, 144. — Suo drama *Il Fiore* (Ἄνθος), 155, 172.

AGESIDA spartano, padrone di Alcmano, I, 314.
AGIA di Trezene, poeta ciclico, I, 106, 107. — Suoi *Nostoi*, 106.
AGIARIO, demagogo ateniese, II, 235.
'Αγῶνες, vedi *Certami poetici*.
Agrigento; suo passaggio alla democrazia, I, 196, 415.
Agrionie, festa beotica a Bacco, II, 25.
Αἴ, forza di questa esclamazione, I, 30.
AIACE Telamonio, I, 69.
AIDONEO, presso Empedocle, I, 418.
Αἴλινος, I, 27. 29.
Αἶνος, I, 228; II, 194.
ALCEO di Lesbo, lirico, I, 117, 270-279, 292, 300. — Circostanze della sua vita, 270-272. — Suoi carmi διχοστασιαστικά, 273. — Sentimento marziale ne' suoi carmi guerreschi, 273, 274. — Indole della sua poesia, 274. — Suoi συμποτικά, ivi. — Sua poesia erotica, 275, 276. — Suoi inni, 276, 277. — Forme metriche presso Alceo, 277, 279. — Metro alcaico, 278, 279. — Sue relazioni con Saffo, 275, 281. — Come autore di scolii, 307.
ALCIBIADE, richiamato, II, 276. — Indirizzo da esso dato alla politica d'Atene, 226, 234, 255. — Suoi intrighi a Sparta, 157. — Come oratore, 290. — Egli e i suoi compagni nelle *Bapte* d'Eupoli, 241, 242.
ALCIDAMANTE, discepolo di Gorgia, II, 304.
ALCMANO di Sardi, lirico, I, 126, 256, 312, 314-321, 324. — Notizie intorno alla sua vita, 314, 315. — Età in cui visse, 315, 316. — Come divenne poeta lacedemone, 314. 315. — Come poeta corale, 316, 317. — Sue partenie, 317, 318. — Suoi clepsiambi, 318. — Altre poesie liriche di lui, 318, 319. — Sua lingua, 319, 320. — Carattere della sua poesia, 320, 321.
Alcmeonide, composizione epica di tempi antichissimi, I, 161, 379.
Alessandrina (epoca); sua ingenuità studiata, I, 305.
Alessandrini (grammatici); loro canone degli epici, I, 160; II, 275.
ALESSANDRO, il poeta etolo; suo giudizio sopra Alcmano, I, 315.
ALESSANDRO, il tiranno di Fere, II, 251.
ALESSI, poeta della comedia mediana, II, 217, 253, 254.
ALEUADI, famiglia dominante in Tessaglia, I, 47, 296, 339, 353.
ALIATTE, re di Lidia, I, 169, 179, 394. — Scaccia i Cimmerii dall' Asia minore, 169.
ALICARNASSO, I, 436, 437.
ALOIDI (eroi pierii), fondatori di Ascra, I, 123.
'Αμαρτία nell' azione tragica, secondo Aristotele, II, 91.
AMASI, il re d'Egitto, I, 232, 280.
Ἀμβολά, I, 50. — Quale ἀναβολή de' poeti ditirambici, II, 271.

Ameipsia, poeta comico, II, 494.
Amelesagora di Calcedone, logografo, I, 432.
Amfiarao presso Esebilo, II, 85.
Amfi, poeta della comedia mediana, II, 253. — La sua comedia *Saffo*, I, 283.
Amfidamante di Calcide, re d'Eubea, I, 47, 48.
Aminia, fratello di Eschilo (?), II, 73.
Aminta, re di Macedonia, I, 333.
Amore, come centro e fondamento della nuova comedia, II, 257, 258.
Amorgo, colonizzata da Simonide, I, 223.
Ἀναβολή (preludio), I, 50; II, 271.
Ἀνάκλασις, I, 302.
Anacreonte, I, 467, 285, 293-303, 334; II, 8. — Notizie intorno alla sua vita, I, 293-296. — Come poeta elegiaco, 182. — Come epigrammatico, 200, 296. — Come lirico, 293-305. — Come autore di *Scolii*, 307. — Due sue canzoni cantate da' cori, 269. — Lingua ed arte di verseggiare di Anacreonte, 300-302. — Sua ἀνάκλασις, 302, 303. — Subbietto delle sue poesie, 296, 300. — Spirito della sua poesia, 293. — Scadimento in lui della poesia ionia, 300, 301. — Usò la pettide, 246, 298.
Anacreontiche, canti attribuiti ad Anacreonte, I, 303, 305.
Anacti di Omero; loro famiglie imperanti nella Grecia, I, 47.
Anactoria (antico nome di Mileto), I, 288.
Ananio, antico isimbografo, a cui si attribuisce l'invenzione dell'iambo ischiorrhogico, I, 227. 228. 334.
Anapestico (sistema), nella tragedia, II, 69. — Tetrametro anapestico nella comedia, II, 200.
Anassagora di Clazomene, filosofo ionio, I, 401, 402-406; II, 2, 60. — Notizie sulla sua vita, I, 402, 403. — Sua opera sulla natura, 403, 404. — Sua dottrina del νοῦς, 403, 406. — Sua omeomerie, 404. — Sue relazioni con Tucidide, II, 337. — Con Pericle, I, 403; II, 14.
Anassandrida, poeta della comedia mediana, II, 252, 253.
Anassila, tiranno di Messene (Zande), I, 343.
Anassilào, poeta della comedia mediana, II, 253.
Anassimandro di Mileto, filosofo ionio, I, 396, 397; II, 2. — Sua opera περὶ φύσεως, I, 396. — Sue ricerche astronomiche, ivi, 397. — Pel primo disegna una mappa della terra, 397, 430. — Suoi pensamenti rispetto a Dio e al mondo, 397.
Anassimene di Mileto, filosofo ionio, I, 397, 398, 402, 403. — Sue ricerche sulla natura delle cose, I, 398.
Anattoria di Mileto, amica di Saffo, I, 288.
Andocide, oratore, II, 318, 319. — Notizia sulla sua vita, 318. — Sue

orazioni, 318, 319. — Contro l'autenticità della di lui orazione contro Alcibiade, 319.
ANDREMONE di Pilo, fondatore di Colofone, I, 181.
ANDROCLO figlio di Codro, fondatore di Efeso, I, 65.
ANDROMEDA, rivale di Saffo nell'educare le giovani, I, 288, 289.
ANTEA di Lindo, poeta comico, II, 187.
ANTENORE, maestro nell'arte di fondere il bronzo, II, 9.
Antepirrhema, II, 196.
Ἀνθεσφόρια delle fanciulle argive, I, 262.
Antesterie (la festa delle) in Atene, I, 148; II, 3, 25, 125.
ANTIFONTE, politico e retore, II, 305-318, 323, 340, 342. — Sua vita politica e sua morte in Atene, 305, 306. — Pel primo consegna alla scrittura le orazioni, 307. — Uso che fece della sua eloquenza, 306, 307. — Sue orazioni e modo con cui sono condotte, 308-312. — Suo stile, 314. — Proprietà della sua esposizione, 312-318. — Sua τέχνη, 307. — Paragonato con Lisia, 355, 356.
ANTIMACO di Colofone, poeta elegiaco, II, 276, 277. — Sua *Tebaide*, 277, 279, 280. — Perchè chiamasi *Lide* la sua lirica, II, 277. — Sua opiniona sulla patria di Omero, I, 63.
ANTIMENIDA, fratello di Alceo, I, 270, 271.
Antissa, città nell'isola di Lesbo, come tomba del capo di Orfeo e patria di Terpandro, I, 241.
ANTISTENE, scolaro di Gorgia, II, 301.
Ἀοιδή; suo significato in Omero, I, 49.
Ἀοιδοί; vedi *Aedi* e *Cantori*.
Apaturie, festa commune agli Ioni ed agli Ateniesi, II, 3.
APOLLO, I, 116. — Antico iddio, 22. — Sua attinenza con lo splendore dell'atmosfera, 24, 25. — Col settimo giorno (secondo Esiodo), 131. — Tradizione delfica in proposito d'esso, 276, 277. — νεομήνιος, 91. — Apollo Ptoo; sua festa in Acresia accompagnata da certami di rapsodi, 49. — Festa d'Apollo in Delfo, II, 24. — Sue feste espiatorie congiunte al salto leucadio, I, 284, 285. — Suo culto in Creta, 258. — Suo santuario a Pagase, 152. — Come suonator di cetra; 43. — Inno di Alceo ad Apollo, 276, 277. — Inni omerici ad Apolline Delio, 36, 37. 48, 49, 114, 115. — Ad Apolline Pitio, 31. 112. 113. 116
APOLLODORO di Caristo, e
APOLLODORO di Gela, poeti della comedia nuova, II, 254.
APOLLONIO, grammatico, I, 383.
Apotòme, intervallo musicale, I, 243.
Araldi nell'età eroica, I, 46.
ARAROTE figlio d'Aristofane, e poeta della comedia mediana, II, 256, 252.
Arcadi, loro re, I, 47. — Nell'*Iliade*, 85.

Arcesilao, re di Cirene, I, 355, 356.
Archelao di Macedonia, II, 464, 470.
— di Mileto, filosofo iònio, I, 407.
Archesante, discepolo di Pitagora, II, 247.
Archidamo, re di Sparta, I, 477.
Archiloco di Paro, figlio di Telesicle, I, 467, 495, 249, 300, 305, 315, 331; II, 2, 32, 71, 483, 487, 245. — Epoca in cui visse, e notizie intorno alla sua vita pubblica, I, 212, 213. — E privata, 213, 214. — Come poeta elegiaco, I, 475-478. 497. — Come epigrammatico, 200. — Come ditirambico, 331. — Come poeta iambico, 207, 209, 212-223. — Mordacità de' suoi iambi, 209, 213-214, 217. — Natura de' suoi iambi, 214, 215. — Suoi trochei, 217, 218. — Suoi iobacchi, 214. — Suo inno a Demeter, ivi. — Favole di animali presso Archiloco, 229, 230. — Sua lingua, 221, 222. — Disposizione metrica delle sue poesie, 215-220 — Recitazione musicale presso Archiloco, 220. 221. — Giudizio di Pindaro sopra di lui, 367.
Archita, pitagorico, I, 422.
Architettura in Atene al tempo di Pericle, II, 12. 13.
Arctino di Mileto, poeta ciclico, I, 99-101. 102. 103. 104. 106. — Sua *Titanomachia* (?), 157. — Sua *Ethiopis*, 101. 157. — E Distruzione di Troia (Ἰλίου Πέρσις), 101. — Andamento di queste poesie, 100. 101.
Ardì, re di Lidia, I, 469.
Are, inno omerico a lui, I, 112.
Arejo, poeta corale di Sparta I, 314.
Areopago, II, 94, 98, 99, 102.
Argo; sue mitiche genealogie, I, 15. — Tomba di Lino in essa, 28. — Sua prima alleanza con Atene, II, 87, 88. — Sua alleanza posteriore, 155.
Arifrone; suo poema alla salute, II, 274.
Arignote, figlia o discepola di Pitagora, I, 383. — Sue *Bacchica*, ivi.
Arione di Lesbo, poeta ditirambico, I, 312, 330-333; II, 28. — Come primo istruttore del coro per la rappresentazione del ditirambo, I, 331. 332; II, 28. — Come introduttore del *modo tragico*, ivi, 56. — E del ditirambo tragico, 29.
Arismapea, canto d'Aristea, I, 381.
Aristagora il tiranno, di Mileto, I, 429, 430, 443.
Aristarco, poeta tragico, II, 140, 170. — Suo *Achille* imitato da Ennio, 170.
— il critico Alessandrino; sua opinione sulla patria di Omero, I, 62. — Sullo spirito di Omero, 69. — Sulla *Nechya* dell'*Odissea*, 92.
Aristea di Proconneso, poeta dell'Arismapea, I, 380, 381.
Aristia, poeta di drami satirici, II, 56, 57.

ARISTIDE il giusto, II, 82, 85, 285.
— il retore, I, 225. — Sue notizie sulla colonie attica a Smirne, 65.
ARISTOFANE di Bisanzio, critico alessandrino, I, 92, 145; II, 107, 108.
— il poeta comico, I, 164, 210, 231, 232, 233, 234, 332, 384; II, 32, 73, 74, 102, 137, 186, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 202-237, 239, 250, 251, 262, 263, 268. — Notizie della sua vita, e rappresentazione delle sue prime comedie, 202-204. — Vestiario de' suoi comici, 195. — Concorda con Tucidide nel concepire il carattere degli uomini, 331. — Carattere dalla sua comedia, 207, 215. — L' apice e lo splendore della sua potenza inventiva negli *Uccelli*, 225, 226. — Numero de' suoi drami, 195. — Intorno a' suoi singoli drami: *Acarnesi*, 186, 195, 200, 206-215, 215, 222 — Considerazioni sulla medesima, 215. — Confrontata colla *Pace*, 224. 225. — *Babilonesi*, 204-206. — Allusioni pelitiche in essi, 205. 206. — *Cavalieri*, I, 234; II, 194, 213-217, 241. — *Cocalo*, 236, 233. — *Crapuloni* (Daitoleis), 204, (sua prima comedia). — *Ecclesiazuse*, I, 307; II, 197; 235, 236. — *Eolosicone*, 236, 251, 264. — Γῆρας, 194. — *Lisistrata*, 197, 229, 250, 251. — *Nubi*, 184, 204, 217-222, 223, 259. — Contro a chi e e quale scopo indirizzò questo drama, 218-220. — Disegno del drama, 221, 222. — Le *Prime Nubi*, 217, 218. — *Pace*, 32, 197, 224, 225. — *Pluto*, 197, 236, 237. — *Rane*, I, 210; II, 102, 125, 139, 167, 197, 232-235, 274. — Loro svolgimento e satira, 232, 233 — Allusioni politiche della medesima, 234, 235. — Caro e parabási della medesima comedia, 186, 197. — *Tesmoforiazuse*, 230, 231, 232. — *Uccelli*, I, 164; II, 108, 225-229. — Andamento del drama, 227, 228. — Significato del drama, 228, 229. — *Vespe*, I, 306; II, 195, 222, 223, 224. — Giudizi di Aristofane: sopra Eschilo, 233, 234. — Sopra Euripide, 145, 205, 208, 233, 234. — Su la lingua di Ini, 145, 233, 234. — Su le sue monodie, 144. — Come adiotore delle donne, 252. — Sopra Eupoli, 241. — Sopra Iofone, 175.
ARISTOMENE, il duce de' Messeni, I, 172.
ARISTOTELE; suo peana su la virtù, II, 273. — Sua definizione della tragedia, 72. — *Polit.*, VIII, 15, tradotto, I, 210. — *Poet.*, XV, interpretato, II, 158. — Sue relazioni con Teodecte, 179. — Suoi giudizii su Anassagora, I, 406. — Su Euripide, II, 148, 149. — Sui subbietti delle tragedie del medesimo, 155. — Sul carattere dei drami di Sofocle e d' Euripide, 156. — Sul *Centauro*, di Cheremone, 177. — Sulla scuola pittorica di Zeusi, I, 341. — Sul coro della tragedia, II, 120 — Su l' ἁμαρτία dell' azione tragica, 91. — Sul numero dei poeti tragici dopo i tre sommi, 173.
ARISTOSSENO, poeta comico siciliano, II, 200, 245, 246.
Ἁρμάτειος νόμος, I, 324.

Armodio ed
Aristogitone, come autori della libertà d' Atene, I, 309; II, 9.
Arsi clemento del ritmo, in relazione colla *tesi*, I, 53, 54.
Arte plastica in Argo, II, 9.—In Atene, 9, 12, 15, 19, 20. — In Lacedemone, 9. — Dell'Oriente; suo carattere annalistico, I, 424.
Arte degli antichi; come amasse forme determinate e sempre uguali, II, 52, 53. — Come tendesse alla regolarità ed alla simmetria, 70, 71.
— *della danza* presso i Greci, I, 259, 240. — In Isparta, 260, 261.
— *dramatica*, — Vedi *Dramatica*.
— *oratoria* in Atene; suo svolgimento prima dell' influsso della sofistica, II, 281–295. — Al tempo in cui n' era dominata, 294-304. — Come addivenisse arte prima in Sicilia, 299. — Suo avanzamento per opera di Lisia, 346-358. — E di Isocrate, 340, 347, 359-374.
Artemide Brauronia; sua festa accompagnata da certami di rapsodi, I, 49. — *Efesia;* suo santuario, 169.—*Leucofrine*, 502. — *Di Perge;* suo culto, 293.
Artemisia, la tiranna di Alicarnasso, I, 208, 255, 436. — Splendidi funerali al suo consorte Mausolo, II, 179.
Artemone, il favorito di Euripile, I, 300, 302.
Artisti (δημιοέργοί) dell'età eroica, I, 46
Artistici (generi), (in rispetto alla poesia ed alla musica) dei Greci, I, 237, 238.
Asclepiee in Epidauro unita a' certami da' rapsodi, I, 49.
Asclepio figlio d' Apollo, I, 149, 150.
Ascra fondata dagli Aloidi, I, 123. — Distrutta dai Tespi, 124.
Asinarteti (versi elegati) presso Archiloco, I, 218. — Nella comedia greca, II, 199.
Asio di Samo, come poeta epico genealogista, I, 158. — Come elegiaco, 177, 234.
Aspasia di Mileto (alla testa della casa di Pericle), II, 14.
Ἀσσύριοι λόγοι di Erodoto, I, 438.
Astidamante, tragico, II, 174, 175, 176.
Atamante, signore di Jolco, I, 15.
Atellane, II, 245.
Atena; antica dea, I, 22, 25. — Suo significato presso gl' Ioni, 67. — Come divinità ateniese presso Omero, 69. — Sua generazione, 147.
Atene. Suo significato rispetto alla coltura ed alla politica, II, 2-20. — Come patria d'Omero, I, 62, 65. — Sua sapienza politica, come causa occasionale alla prosa, II, 284, 285, 286. — Come sede dell' eloquenza, 286, 287. — Stato politico d'Atene ai tempi di Solone, I, 225.—Suo dominio e sua potenza dopo le guerre persiane e al tempo di Pericle, 10, 287. — Sue rendite, 13. — Sua marina, 15. — Suoi al-

leati, 14-16. — Stato d'Atene dopo la pace di Nicia e prima della spedizione di Sicilia, 226. — Dopo il mal esito di questa spedizione, 230. — Dopo il termine della guerra del Peloponneso, ivi, 346. — Dopo la battaglia di Cheronea, 256, 257. — Ai tempi di Demetrio Poliorcete, I, 219; II, 256.
Ateneo, xiv, 638, emendato, II, 172.
Atenide, scultore di Chio, I, 226.
Ateniesi; loro doti intellettive e morali, II, 17-20, 183, 256, 257, 313, 314, 338, 340. — Loro cambiamento al tempo della comedia mediana, 252.
— *fanciulle;* loro vita ritirata, I, 282; II, 257.
Atlante, figlio Iapeto, I, 142. — Etimologia della parola, ivi.
Attica (comedia), II, 19.
Attica; natura del suo suolo, II, 4. — Del suo clima, 5.
— sapienza del governo, II, 284-286.
Attici (tragici), II, 145.
Attide, amica di Saffo, I, 288, 289.
Attio, vedi *Accio.*
Attori, primo, secondo e terzo, introdotti da Tespi, Eschilo e Sofocle, II, 31, 51, 52, 88, 111, 112. — Quarto attore, 52, 53, 168, 193. — Vestiario degli attori tragici, 59. — Loro voce e declamazione, 40, 41. — Dallo stato assoldati per il poeta, 74. — Attori della comedia, 192, 193. — Vestiario dei medesimi, 193, 194.
Autocabdaloi, II, 186.

B

Babilonesi, comedia d'Aristofane, II, 204-206.
Babio, frigio suonator di flauto. I, 256.
Babrio, favoleggiatore, I, 234.
Baccanti, tragedia di Senocle, II, 110, 171.
Βακχεῖος ῥυθμός, attribuito ad Olimpo, I, 255.
Bacchiadi, famiglia dominante in Corinto, I, 47.
Bacchico vivere degli Orfici, I, 377, 378.
Bacchilide, poeta lirico, I, 312, 334, 338, 336-349, 350, 351. — Come epigrammatico, 348. — Sua dizione, 337, 348. — Struttura del suo verso, 348, 349. — Scopo della sua poesia, 346, 347.
Bacco; suo culto nella Macedonia, I, 41, 42. — Suo culto in relazione coll'origine della dramatica, 25-27, 183-187. (Per il resto vedi Dioniso).
Bapte (Βάπται), comedia d'Eupoli, II, 241, 242.

Barbiton, strumento musicale inventato da Terpandro, I, 246.
Batillo, suonator di flauto alla corte di Poliorate, I, 297, 298, 303.
Batracomiomachia, poema attribuito ad Omero, I, 209. — A Pigrete, I, 255, 256.
Battaglia presso Delio, II, 455.
Beo, poetessa delfica, I, 38.
Beota (stirpe), I, 84, 119, 120.
Beotici aedi, I, 50, 120.
Beozia, come centro del culto delle muse e della poesia tracia degli inni, I, 241.
Beroso, sua istoria di Babilone, I, 424.
Biante il sapiente, come autore di Scolii, I, 307.
Bione, figlio d' Eschilo, tragico, II, 174.
Bormos, mesto canto dei Mariandini, I, 29. — Tradizione intorno a *Bormos*, ivi.
Brasida; il duce spartano, II, 321.
Briareo, uno dei Centimani; è congiunto al culto di Poseidone, I, 145. — Inni ad esso come dominator de' Titani, ivi.
Brontino, pitagorico, sue poesie orfiche, I, 282, 285.
Bubrosti; suo tempio a Smirne, I, 68, 69.
Bucoliche poesie presso Stesicoro, I, 329, 330.
Bularco; suo quadro *Magnetum excidium*, I, 169, 170.
Bupalo ed Atenide, scultori di Chio, I, 226.
Burlesca (poesia) del popolo greco, I, 211, 212.
Butadi; loro albero genealogico nel tempio di Minerva Polias in Atene, I, 455.

C

Cadmei, primi possessori di Tebe, I, 120, 368.
Cadmo, il tiranno dell' isola di Co, II, 246.
— di Mileto, logografo, I, 426, 428. — Sua κτίσις Μιλήτου, I, 428.
Calcante, I, 107.
Calcide; tomba di Lino in essa, I, 28. — Giuochi e certami su la medesima, 47, 48.
Caldei; loro formole astronomiche, I, 594.
Calice, novella di Stesicoro, I, 284, 329.
Calidone, posseduta dalla stirpe eolica, I, 44, 45.
Calipso, la ninfa amante di Ulisse, I, 88. — Etimologia del vocabolo, ivi.
Callia, arconte, I, 402; II, 269.
— altro arconte, I, 402.
— poeta drammatico, II, 494. — Sua γραμματικὴ τραγῳδία, ivi.
— il ricco, II, 248.

CALLICLE, discepolo di Gorgia, II, 298.

CALLIMACO, arconte, II, 269.

— favoleggiatore, I, 234.

CALLINO d'Efeso, poeta elegiaco, I, 108, 167, 169-171, 175, 178, 181, 293, 295. — Età in cui visse, 169. — Osservazioni su la sua poesia elegiaca, 170, 171.

CALLIOPE, musa che dà ai regnanti la grazia di favellare al popolo (secondo Esiodo), I, 148; II, 286.

CALLISTRATO, autore di *Scolii*, I, 309.

CALLISTRATO, maestro di cori ed attore d'Aristofane, II, 202, 203, 204, 205, 206.

CAMELEONTE; suo giudizio su le poesie di Mimnermo e d'Omero, I, 167.

Canti di consacrazione (τελεταί) di Orfeo, I, 40.

— nelle tragedie; diverse specie dei medesimi, II, 64-68.

Cantori dell'età eroica, I, 46 (ἀοιδοί). — Luogo che occupano in Omero, 46, 47. — A chi indirizzassero i loro versi, 47, 48. — Cantori della scuola beotica, 50. — Cantori pierii, 241. — Cantori esiodei nel paese dei Locri, 322, 323.

Canzoni popolari nell'Asia minore, I, 29, 30, 178.

Caos presso Esiodo, I, 137, 138. — Presso gli Orfici, 384.

CARASSO fratello di Saffo, I, 280.

Carattere del popolo greco, rispetto alla sagacità calcolatrice, I, 132, 133. — Modo e varietà del medesimo, II, 204. — Spirito degli antichi greci conformato come quello dei più recenti, 161.

Caratteri fenici provanti la tarda introduzione della scrittura appo i Greci, I, 58.

CARCINO il vecchio, tragico, II, 171.

— il giovine d'Agrigento, tragico, II, 171.

Cari; loro canti lamentevoli, I, 165. — Loro ritmo χαρικός, ivi.

CARMANO di Creta, sacerdote d'espiazione, I, 257.

Carnee, feste ad Apolline Carneio in Lacedemone, I, 242, 249, 433.

CARONE di Lampsaco, logografo, I, 431, 432, 438.

Χάσμα, I, 137.

Καστόρειος νόμος, I, 319.

Catana, primitivo nome della città di Etna, II, 81.

Καθαρμοί, canti di lustrazione di Empedocle, I, 51.

Κάθαρσις dei Pitagorici, I, 51.

Κατάστασις, della musica in Isparta, I, 257, 238.

Κατευχαί, canti di preghiera, I, 341.

CATULLO, come imitatore di Saffo, I; 290. — Suo *Atys*, 234.

Cavalieri, come cittadini ateniesi, II, 215, 216. — Comedia d'Aristofane di questo nome, 213-217.

CECILIO di Calacte, retore, II, 344, 316.
— STAZIO, poeta comico romano, II, 256.
CEFALO, il padre di Lisia, II, 347.
CEFISOFONTE, principale attore d'Euripide, II, 144.
Celtiche (lingue), I, 6.
Centimani presso Esiodo, I, 140. — Come custodi dei Titani, 143.
Ceo, abitata da gli Ioni, I, 337.
CEPIONE, discepolo di Terpandro, I, 246.
CERCOPE, pitagorico, come poeta orfico, I, 379, 382. — Suoi ἱεροὶ λόγοι, 382.
Cercopi, piccola epopea d'Omero, I, 209.
Certami poetici (ἀγῶνες), degli aedi innanzi ad Omero, I, 48, 49.
Cetra, I, 31, 33, 34, 50. — Suo uso nella danza e nella recitazione epica, 50. — Cetra asiatica in uso presso i Lesbi, 246.
CHEREMONE, tragico, II, 176-178. — Suo *Centauro*, 177.
CHERILO, il poeta tragico, II, 33, 36, 75.
— di Samo, poeta epico, II, 277. — Sua *Guerra del re persiano Serse contro la Grecia*, 278, 279.
CHERSIA di Orcomeno, poeta epico, I, 124, 158. — Suo epitafio sulla tomba di Esiodo, ivi.
CHERSIFRONE, architetto, II, 300.
CHILONE, come autore di *Scolii*, I, 307, 308.
Chio nelle πολεῖς di Eupoli, II, 243. — Supplicazioni in Atene per essa, 16. — Come patria di Omero e sede della stirpe degli Omeridi, I, 63, 64. — Come luogo di certami dei rapsodi, 49.
CHIONIDE di Chio, primo poeta di comedie attiche, II, 189.
CIBISSO, libio favoleggiatore, I, 234.
CICERONE, suo giudicio sopra Pericle, II, 289, 290. — Sopra Alcibiade e Tucidide, Critia, Teramene e Lisia come oratori, 290. — Sopra la scuola d'Isocrate, 360.
CICI, fratello d'Alceo, I, 260.
Ciclici poeti e loro canti, I, 98-110. — Come co' loro canti si rannodino alla poesie omerica, 98, 99.
Ciconi Traci, I, 297.
Ciclope (il), ditirambo di Filosseno, II, 272, 273.
Ciclopi presso Esiodo, I, 140.
Cilone; Atene purgata dalla colpa del suo sangue, I, 380.
Cimmerii; loro invasione nell'Asia minore, I, 169, 179, 180.
CIMONE, il duce ateniese, II, 12, 17, 105, 252.
CINEGIRO, fratello di Eschilo, II, 73.
CINESIA, poeta ditirambico, II, 267, 268, 269.
Cinelo, omeride di Chio, I, 63, 64.

Cinetone, poeta epico di Lacedemone, I, 156, 159. — Sua *Eraclea* ed *Edipodia*, 156. — Gli è attribuita anche la *Piccola Iliade*, ivi.
Cione, frigio suonator di flauto, I, 256.
Ciprie, poema ciclico attribuito a Stasino, I, 104-106. — Disegno delle medesime, 104, 105, 106.
Cipselidi, come dominatori di Corinto, I, 158.
Cipselo, il tiranno di Corinto; sua arca, I, 157, 158. — Etimologia del vocabolo Κύψελος, 158.
Circesio (battaglia di), I, 271.
Cibene, la vergine rapita da Apollo, I, 151.
Cirno, figlio di Polipaide e amico di Teognide, I, 166, 191, 192.
Citaredi, I, 50, 249. — Loro distinzione dai rapsodi, 51.
Κίθαρις, strumento a corda, e lo stesso che la φόρμιγξ, I, 50.
Cizico nelle πολεῖς di Eupoli, II, 45.
Claro, festa d' Apolline e d' Artemide nel suo santuario, II, 115.
Cleanattidi, tiranni di Mitilene, I 270, 272.
Cleandeo, protagonista di Eschilo, II, 55, 71.
Cleobea, sacerdotessa paria, I, 211.
Cleobulo, cortigiano di Policrate, I, 297, 298.
Cleofone, tragico, II, 180.
Cleofonte, demagogo assalito da Aristofane nelle sue *Rane*, II, 197, 234.
Cleomene, re di Sparta; libera Atene dai Pisistratidi, I, 309.
— il poeta, II, 172. — Come tragico (?), ivi, 175.
Cleone, potente demagogo ateniese, II, 335, 336, 338. — Bersagliato da Aristofane nelle sue comedie, 205, 206, 207, 214-217, 223, 224, 333, 335, 336.
Clepsiambi, canzoni, I, 318.
Κλεψίαμβον, strumento musicale, I, 221.
Cligene, demagogo, II, 197.
Clistene, rinnova la democrazia in Atene, quale fu stabilita da Solone, II, 365.
— tiranno di Sicione, I, 49; II, 28.
Clitennestra, I, 60, 327; II, 94, 95, 96, 114-117.
Clona di Tebe, I, 262, 263. — Gli sono attribuiti i primi nòmi aulodici, 256, 262. — Suo ἔλεγος, 262.
Cobo, condottiero de' Treri, I, 169.
Codalo, suonator di flauto, I, 256.
Coe (festa delle) in Atene, II, 125, 212.
Coliambi, trimetri zoppicanti, I, 227.
Colofone, come patria di Omero, I, 65, 125. — Suoi mille porporati, 196.
Comata, tradizione pastorale sovr' esso, I, 350.
Comedia dei Greci; sua generale tendenza e significazione, II, 181-188,

208; sopra la derivazione della parola, 185. — Origine della comedia, ivi-188. — Tecnica forma della medesima, 191-194. — La scena della comedia, 191, 192. — Vestiario degli attori dell' antica e nuova comedia, 193, 194. — Vestiario, del suo coro, ivi. — Lingua usata nella comedia, 200, 201. — Verso iambico nella comedia, 199. — La comedia come caoto corale, 27, 28. — Comedia mediana attica: passaggio a questa, già manifesto nelle ultime creazioni d'Aristofane, 236, 237. — Indole della comedia mediana, 250, 251. — Poeti principali di essa, 252, 253. — Comedia nuova, 253-265. — Suoi poeti, 253, 254. — Sua indole e natura, 257, 260. — Comedia siciliana; sua origine e natura, 244, 245. — Poeti di essa, 245-250. — Comedia romana ne' suoi rapporti colla greca, 254-256.

Commation (canto d'introduzione alla parabasi), II, 196.

Commos, canto lamentevole nella tragedia, II, 65, 66, 67.

Comodidascali, II, 203.

Comos (κῶμος); suo significato presso i Greci, I, 33, 34, 165, 167, 194, 359-361. Come ultima parte dei conviti, 167, 194, 351. — Nelle feste di Dioniso, 351; II, 185, 186.

Conni, citicio favoleggiatore, I, 231.

Consiglio dei cinquecento in Atene, II, 206.

Copaì (il lago di), II, 211.

Cora (Persefone), I, 22, 24, 148, 151.

Corace, oratore, II, 299, 300. — Sua τέχνη ῥητορική, 300.

Cordaçe, danza del coro comico, I, 259; II, 197, 198, 199.

Coregi, II, 59, 74.

Χορεῖος ῥυθμός, I, 254.

Coriambi dei lirici eoli, I, 278.

Corinto. Sede del ditirambo, I, 350, 352; II, 30, 36.

Corinziaca, epica poesia attribuita ad Eumelo, I, 157.

Corizonti; attribuiscono l'*Iliade* e l'*Odissea* a due poeti, I, 94.

Coro come luogo di danza, I, 54. — Danze nel coro degli antichi tempi, 35, 36.

— della tragedia; sua interna necessità e significazione, II, 22, 25, 61, 62, 69, 143, 144. — Suo carattere originario, secondo Aristotele, 29. — Numero del medesimo, 44. — Danze del medesimo, 52. — Suo vestiario, 59. — Disposizione e posizione del coro nel teatro, 43, 44, 45, 48, 49. — Il coro in dialogo con gli attori, 70. — Il coro presso Frinico, 53, 54.

— della comedia, II, 44, 194, 195. — Suo numero, 44.

— del ditirambo, II, 43, 44, 74. — Della lirica dorica, I, 267, 312, 313. — Della lirica eolica, 267-269, 291, 292.

— (il duce del), II, 67, 70.

Coro (i canti del), nella lirica dorica, I, 267-270, 309, 310, 314. — Presso gli Spartani, 312, 313.
— (i maestri del), I, 56, 57, 312, 313, 316, 317, 338, 360; II, 38, 74, 203, 204.
Χοροδιδάσκαλοι, I, 57, 314, 338; II, 38, 74, 203.
Cosmico (uovo), degli Orfici, I, 380, 384.
Coti o *Cotitto*, divinità tracia, II, 242.
Colicone, città frigia, I, 233.
Cottabo, giuoco dei giovani, I, 346, 347; II, 275.
Coturni, nella tragedia, II, 40, 57, 58.
Κραδίης νόμος, I, 165.
CRATE, discepolo d'Olimpo, I, 252.
— poeta dell'antica comedia, II, 190, 243, 244.
Κρατήρ, titolo di poesia orfiche, I, 386
CRATINO, poeta dell'antica comedia, I, 218; II, 172, 190, 202, 238-241. — La sua natura fatta pel bacchico comoc e per gli spiritosi motteggi, 238, 239. — Suoi cori, 239. — Sue comedie: *La Pitine*, ivi, 240. — *Gli Ulissi*, 240, 241.
— il giovine, poeta della comedia mediana, II, 255. — Suo *Dionisalessandrò*, 251.
CRATIPPO, continuatore di Tucidide, II, 343.
Creazione; suo concetto straniero ai Greci più antichi, I, 157, 385.
CREOFILO di Samo, coetaneo ed ospite d'Omero, 64, 158. — Come capo d'una famiglia di rapsodi samii, 159. — *Presa d'Ecalia* lasciatagli da Omero, ivi.
Creta, I, 11, 40, 289. — Sue danze corali, 312.
CRETEO, dominator d'Orcomeno, I, 15.
Cretesi, I, 257, 258; II, 199.
Cretica educazione, I, 257.
Cretico ritmo, I, 256.
CRESSO, poeta ditirambico, II, 271.
CRIO di Egina, lottatore, I, 344.
Crisa, conquistata dagli Amfizioni, I, 166.
CRISOTEMI, figlio di Carmano, I, 257. — Cantore cretese del culto d'Apolline, 38, 240.
CRITIA il vecchio, I, 185, 395.
— il tiranno, *Piritoo* (?) o *Sisifo*, II, 167, 173, 273, 274, 295, 318, 348.
— maestro nell'arte di fondere il bronzo, II, 9.
Cromatico, genere di tonalità musicale, I, 245.
CRONO; etimologia della parola, I, 156. — Suo impero, 378, 379. — Sua lotta con Urano suo padre, 140, 141.

Κρόνια, le feste di Crono, I, 136.
Crotone; suo passaggio al governo democratico, I, 195. — Dimora in essa di Pitagora, 121.
Ctesia, lo storico, I, 124.
Clonici (gli Dei), I, 375, 376; II, 128.
Cuma d'Eolide, come patria di Omero, I, 65. — Come città madre di Smirne, 66. — Suo passaggio alla democrazia, 196.
Cureti, come i primi pirrichisti, I, 261.
Κυβιστῆρε. I, 36.
Κύκλιοι χοροί, I, 332.

D

Dafni; suo mito cantato nelle bucoliche, I, 329, 330.
Damaste logografo; sulla parentela fra Omero ed Esiodo, I, 124.
Damofila di Panfilia, poetessa amica di Saffo, I, 292, 293. — Suo inno ad Artemide, ivi.
Damone, il musico filosofo, II, 44.
Damosia, qual mensa regale degli Spartani, I, 177.
Danaide, qual poesia epica d'ignoto autore, I, 155, 156.
Danza, presso i Greci, I, 239, 240. — Amore per essa degli Spartani, 242, 243, 260, 261.
Dattili epici, I, 53, 54, 215. — Eolici, 54, 277.
Daulide, sede di Tereo, I, 43.
Dei greci, diventati enti, I, 135, 136; II, 92, 93 — Loro culto pieno d'elementi drammatici, 24, 25. — Loro significato rispetto a la vita intellettuale, I, 26.
Deicelicti, Spartani; loro giuoco, II, 245.
Δεινότης, II, 372.
Deioco di Proconneso, logografo, I, 132.
Delfo; musicali certami presso il santuario pitico, I, 65, 242. — Festa della lotta d'Apollino col Pitone, II, 24.
Delio (battaglia di), II, 153.
Demeter, antica dea della terra; I, 22. — Significato del vocabolo, 24. — Suo antico culto, ivi, 377. — Suoi misteri, 25, 276. — Inno omerico ad essa, 112, 117, 118, 211. — Giorno po' suoi sacrifizii, 131. — Eccessi d'allegrezza nelle sue feste, 210. — Demeter Tilfossea, 116.
Demetrio Faleroo, II, 256, 261.
— Poliorcete, I, 219.
Demi (Δῆμοι), comedia d'Eupoli, II, 242, 243.
Democle di Figalia, logografo, I, 132.
Democrito, matematico, II, 60.

Demodoco; cantore presso Omero, I, 44, 46, 47.
Demos d' Atene, ne' *Cavalieri* d' Aristofane, II, 215-217.
Δῆμος; suo significato in Omero, I, 70.
Demostene, l' oratore, II, 178, 307, 512.
— il duce degli Ateniesi, II, 212, 215.
Destino, secondo le idee dei Greci, I, 74, 75, 89-91.
Deus ex machina dei tragici, I, 406. — Presso Sofocle, 123. — Presso Euripide, II, 141, 142.
Deuteràgonista della tragedia, introdotto da Eschilo, II, 51. — Parte che gli spettava, 53, 54, 55, 56, 111, 112.
Diadochi (i dominatori macedoni d' Atene, II, 256.
Diagora di Melo, poeta ditirambico, II, 270, 271.
Dialetti greci; loro distinzione, I, 12, 14-17. — Importanza di questa per conoscere il posteriore sviluppamento politico e letterario delle diverse stirpi greche, 16, 17. — Dialetto della poesia epica nel suo più alto valore, 125, 126, 266, 320. — Origine del medesimo, 67, 68. — Dialetto eolico, 14, 15, 266, 520. — Dorico, 16, 266. — Jonico, 16.
Diapason, estensione musicale, I, 244.
Diascevasti, interpolatori d'Omero, I, 92.
Diatesseron, proporzione armonica, I, 413.
Diatonico, genere di tonalità dorica, I, 243, 244, 245.
Dice presso Parmenide, I, 413.
Dicеopoli, protagonista negli *Acarnesi* d'Aristofane, II, 243.
Διχορία (semicori), II, 66.
Διχοστασιαστικά di Alceo, I, 273.
Didascalie, II, 58.
Didattica (epopea), I, 133.
Dieresi nel tetrametro trocaico, I, 216.
Diesis, piccoli intervalli musicali, I, 245.
Difilo di Sinope, poeta della comedia nuova, II, 254, 259. — Di lui comedia *Saffo*, I, 285.
Διφθέραι, I, 293.
Digamma eolico, I, 58.
Dinoloco, figlio d' Epicarmo, poeta comico siciliano, II, 246.
Diocle, poeta comico, II, 191.
Diodoro Siculo, istorico, II, 531.
— di Sinope, comico, II, 254.
Diogene d' Apollonia, filosofo ionio, I, 405, 406, 407.
Diognete pitagorico, come autore degli ἱεροὶ λόγοι di Cercope, I, 382.
Diomo, qual primo poeta bucolico, I, 529.
Dione, come l' antica dea della terra, I, 22.
— qual titano presso gli Orfici, I, 387.

DIONIGI, il primo, tiranno di Siracusa, II, 251. — Come tragico, 173. — Contro le idee di Platone rispetto allo stato, ivi.
— d'Alicarnasso; suo giudizio sulla tranquillità di Pericle nel perorare, II, 292. — Su Tucidide, 325, 331, 336, 341, 343, 345.
— l'Ateniese, poeta elegiaco, II, 275, 276.
— di Mileto, logografo, I, 434.
— di Samo, I, 434.
— Scitobrachione, I, 434.
— di Sinope, comico, I, 254.
— il tiranno di Fere, II, 25.
Dionisie o *Dionisiache*, I, 49; II, 8, 16, 24, 25. — Le piccole, o Dionisie campestri, 25, 29, 30, 58, 185, 186. — Le grandi, o Dionisie della città, I, 332; II, 30, 58, 74, 105, 186, 205, 206.
DIONISO; antico dio multiforme, I, 22. — Come dio ctonico, 23. — Dioniso-Zagreus, 49, 377, 379, 386, 387. — Dioniso-Iacco, 210; II, 186, 187. — Generazione di Dioniso secondo gli orfici, I, 386, 387. — Patimenti di Dioniso, II, 28. — Dioniso in Omero, I, 25. — Culto di Dioniso, 23. — Sue feste accompagnate dalle gare dei rapsodi, 49. — Suo culto a Metimna di Lesbo, 331. — Sue feste in relazione con l'origine del drama, 25-27, 183-187. — Canto delle donne d'Elide intorno ad esso, 315.
DIONISOTO, poeta corale di Sparta, I, 314.
Dioscuri; come salvatori di Simonide, I, 339, 340. — Come primi pirrichisti, 261.
Dipodia iambica e trocaica, I, 215, 216, 254.
Ditirambo, I, 331, 332; II, 27. — Qual canto entusiastico a Bacco, I, 214, 331; II, 27, 28. — Diverse specie di ditirambi, 28, 29. — Ditirambi tragici, 29. — Modo della loro rappresentazione, 271, 272. — Il nuovo ditirambo attico, 266-271. — Carattere mimetico del medesimo, 272. — Subbietto del medesimo, ivi-275. — Ditirambi d'Arione, I, 331. — Di Laso, II, 266, 267. — Di Pindaro, 266, 277.
Divisione dell'opera, I, 1, 2.
Dochmii, loro carattere e significazione nella tragedia, II, 68.
Dodona, suo santuario di Giove, vedi *Giove*.
Dominio principesco nella Grecia, I, 165.
Donne; loro condizione in Atene, I, 282, 299; II, 257. — Presso gli Joni dell'Asia minore, I, 284, 287, 299. — Presso gli Eoli, II, 284, 289, 299. — In Isparta, I, 289.
Dori, loro tendenza intellettuale, I, 16, 17. — Loro costumi, principii e particolarità, 34, 120, 195, 212, 416, 421. — Come inventori del drama presso i Greci, II, 24-29, 244, 245. — Uso dei peani di guerra presso i popoli di stirpe dorica, I, 30, 31.
Dorico dialetto, I, 15.

Dorico tono musicale, I, 246. — Suo carattere, 247. — Negli stasimi della tragedia, II, 68, 69.

Drama satirico di Cherilo, II, 35, 36. — Di Pratina, 36. — Carattere generale del medesimo, 35-37, 183, 230.

Dramatica (la poesia), nella sua relazione con l'epica, I, 87; II, 22. — Con l'eloquenza, 177, 178. — La sua origine insita nella natura umana, 23, 26, 27. — Suo svolgimento nella Grecia, 23-30. — Il drama degli Iodi, ivi.

— l'arte; sue difficoltà presso gli antichi, II, 52. — Come avesse forme determinate e sempre uguali, ivi, 53. — Come tendesse alla regolarità e simmetria, 70, 71.

DROPIDE, arconte di Atene, I, 295.

E

Eacidi, signori dei Molossi, I, 47, 367.

Ecalia, città etole appartenente agli Euritani, I, 91. — *La presa di* —, poema di Omero, 159.

ECATEO di Mileto, logografo, I, 399, 429-431, 438, 449. — Sua Περίοδος γῆς 430. — Sua *Genealogia*, ivi, 431.

Ecatoncheiri. Vedi *Centimani*.

Ecchiclema, macchina del teatro greco, II, 50, 121.

ECFANTIDE, poeta comico, II, 190.

ECHECRATIDE, principe di Tessaglia, I, 296, 344.

ECHEMBROTO d'Arcadia; sue elegie, I, 166. — È coronato per le sue melodiche composizioni, 263.

EDIPO presso Sofocle; sua maschera, II, 41. — Raccolta delle tradizioni riguardanti Edipo, per opera di Eschilo, Sofocle ed Euripide, 137.

Edipodia, poema epico di Cinetone, I, 136.

Educazione dei Greci prima e dopo le guerre persiane, II, 219, 220. — Educazione degli uomini fra' Dori di Sparta e di Creta, I, 289. — Delle donne presso gli Ateniesi e gli Ioni, 282, 287, 299. — Presso gli Eoli ed i Dori, 282, 287.

Efeso, fondata dagli Joni condotti da Androclo, I, 63.

EFESTO; antico dio, I, 22. — In Omero, 24. — Sua generazione, 147, 277.

EFIPPO, poeta comico; sua comedia *Saffo*, I, 283.

EFORO, lo storico di Cuma; sua opinione su la patria d'Omero, I, 63. — Su l'anteriorità d'Esiodo ed Omero, 125.

Ἐφύμνια, I, 113.

EGIADE, maestro nell'arte di fondere il bronzo, II, 9

EGIALEA, I, 84.

Εἱμαρμένη (il supremo destino) presso Eraclito, I, 400.
Elea, colonia focese, I, 408.
Eleatica filosofia, I, 408-414; II, 2, 294, 296.
Ἐλεγεῖον; suo significato, I, 164.
Elegia, I, 163-169, 170, 171, 197, 198; II, 275-277. — Significato della parola *elegia*, I, 164. — Se in origine fosse destinata ad essere cantata, 166. — Suo svolgimento, 165 164. — Sua tendenza, 167, 168. — Suo metro, 168. — Suo carattere appassionato, ivi, 169. — Sua indole *una* e *medesima*, 197, 198. — Le elegie tetre cantate sul flauto, abolite dagli Elleni, 166, 167.
Elego (ἔλεγος); suo valore ed etimologia, I, 164, 165.
ELENA, la moglie di Menelao, presso Stasino, I, 104, 105. — Presso Stesicoro, 327, 328. — Secondo la tradizione popolare nella Laconia, ivi. — Presso Erodoto ed Euripide, 328; II, 135, 139, 160.
ELLANICO di Mitilene, logografo, I, 432, 433. — Sul vincolo di parentela fra Omero ed Esiodo, 124. — Sue *Sacerdotesse di Era ad Argo* e sue *Carneoniche*, 432, 433.
Eleusini (i misteri), I, 210, 376; II, 24. — Giorno principale di essi, I, 131.
Eleusinie, qual festa comune agl' Ioni ed agli Ateniesi, II, 5.
Eloquenza politica in Atene, prima che sia dominata dalla retorica sofistica, II, 281-293. — Dominata dalla retorica sofistica, 294-304. — Come da prima fosse conforme all'arte, 303-319. — Eloquenza artistica surta prima in Sicilia, 299. — Suo avanzamento dopo la guerra del Peloponneso, 346-356 — Suo incremento per opera di Lisia, ivi. — E di Isocrate, 316, 347, 357-374.
Ἐμβατήρια (canti di marcia), attribuiti ad Alcmano, I, 319.
Embolima, qual classe di Stasimi, II, 141.
Ἡμικύκλιον, II, 143.
Emmeleia, danza tragica, I, 260; II, 43, 67.
EMPEDOCLE, il padre di Metone, vincitore olimpico, I, 415.
— d'Agrigento, il filosofo; suoi καθαρμοί, I, 51, 417. — In che fonda la sua gloria, 415, 416. — Sua opera su la natura, 416, 417. — Sua dottrina, 418, 419. — Suo *Sferos*, ivi.
Enarmonico, genere di tonalità musicale, I, 245, 255.
Encomii di Pindaro, I, 359.
Eneadi, come principi de' Teucri superstiti, I, 47.
Enecne, come luogo di tomba ad Esiodo, I, 148.
ENNIO, II, 248.
Ἐνόπλιος ῥυθμός, I, 261.
Enos (favola), I, 228, 229. — *Enos* di Menenio Agrippa, 230.
Eoli; loro stirpe e migrazioni, I, 44, 45. — Loro carattere e modo di pen-

sare, 15, 268, 269, 500. — Eoli Beoti, 15, 66, 67, 119, 120 — Gli Eoli Beoti a Lesbo, 15, 241.
Eolia asiatica, I, 15.
Eolico dialetto, I, 14, 268, 269.
— tono, I, 247.
Epaminonda, I, 120, 122.
Ἔπη; suo significato in Omero, I, 49.
Epei, I, 13.
Epeisòdii della tragedia, II, 62, 64, 65.
Epica poesia dei Greci, I, 51. — Suoi primordii, 45-61. — Sua forma, 53, 54. — Andamento ed indole dell' antica epopea, 54, 55, 221, 222. — Sua invariabilità, 55, 56. — Suo dialetto particolare; 16, 221, 222. — Quanto tempo continuasse ad esser l' unica specie di poesia coltivata da' Greci, 162. — A che tendeva la poesia epica, ivi, 163. — Perfezione che raggiunse, 257, 258. — Elemento comico nella poesia epica, II, 182, 183. — Andamento dell' epica d' Omero come fondamento nelle svariatissime forme della poesia greca, I, 98, 257, 258.
Epicarmo, poeta comico siciliano, I, 126, 252; II, 188, 246-250. — Carattere della sua comedia; 246, 247. — Tendenza filosofica nella sua comedia, 247, 248. — Suo uso della mitologia, 248-250.
Ἐπιδείξεις (come tassa d' ingresso alle lezioni dei Sofisti), II, 294.
Epigene di Sicione, antico tragico, II, 28, 29, 56.
Epigoni, poema ciclico d' ignoto autore, I, 108, 109, 110.
— i dominatori macedoni d' Atene, II, 256.
Epigramma; che fosse ed a che servisse, I, 198, 199. — Essenza dell' epigramma greco, 199. — La forma elegiaca come suo fondamento, 168. — Perfezionato da Simonide, 200. — Alcuni epigrammi di Simonide, 200, 202. — Altri in ritmi trocaici, ivi. — Lingua de' suoi epigrammi, ivi.
Epilli, canti della scuola esiodea, I, 152-154; 525.
Epimenide di Creta in Atene, come sacerdote d' espiazione, I, 380.
Epimeteo, il figlio di Japeto, I, 142. — Etimologia della parola, ivi.
Epinicii di Simonide, I, 342-344. — Di Pindaro, 358-572. — Dorici, 570, 571. — Eolici, 571, 572. — Lidii, 572.
Epirrema nella tragedia, II, 196.
Epitalamii di Stesicoro, I, 330. — Di Saffo, 290-291.
Epito e suoi discendenti, I, 47.
Epode (come strofa), introdotta da Stesicoro, I, 325. — Nei canti corali della tragedia, II, 65. — Suo significato, I, 267, 325.
Epodo (come verso), ritrovato di Archiloco, I, 219, 220.
Epopea dei Greci avanti Omero, I, 45-61. Vedi *Epica* (poesia).
Eptachordon, cetra a sette corde inventata da Terpandro, I, 244.

Era, antica dea della terra, I, 22. — Sua attinenza con la fertilità della natura, 23, 24. — Presso Empedocle, 418. — Sua festa in Samo, II, 24.

Eracle, vedi **Ercole**.

Eraclea, poema epico di Cinetone, I, 156.

Eraclide Pontico, I, 380; II, 53.

Eraclitei, quali esagerati successori di Eraclito, I, 401.

Eraclito d'Efeso, filosofo ionio, I, 377, 398-401; II, 219, 293. — Sua opera *Della natura*, I, 398. — Suoi pensamenti filosofici, 398-401. — Suo disprezzo della religione popolare, 401.

Eratostene, uno dei trenta tiranni d' Atene, accusato da Lisia, II, 346, 349.

Ercole; suo giorno natalizio presso Esiodo, I, 131. — Epopee antiomeriche intorno a lui, 61. — Non fu celebrato che in piccole epopee, 158-160. — ἆθλοι Ἡρακλέους, 182. — Suo vestimento ordinario, 159. — Sulla scena, II, 59. — Sull'arca di Cipselo, I, 158. — Ercole nel drama satirico, 36. — Presso Pisandro e Stesicoro, 160, 323. — Suoi discendenti come famiglia dominatrice nella Grecia, 47.

Erifanl, poetessa, I, 329.

Erinna, poetessa amica di Saffo, I, 293. — Suo carme *Il fuso*, ivi.

Erinni, II, 96, 97. — Presso Eraclito, I, 400. — Come Eumenidi, II, 97, 98. — Σεμναί, 127.

Erme, antico dio, I, 22. — Come dio campestre presso gli Arcadi, 24. — Inni omerici ad esso, 111, 112, 116, 117, 209, 277. — Inno ad esso d'Alceo, 277, 378.

Ermesianatte, poeta elegiaco, I, 166.

Ermippo, poeta dell'antica comedia, II, 190, 238.

Ermodama (come quegli che insegnò le poesie omeriche a Pitagora), I, 64.

Ermogene, suo giudizio sul dialetto d' Ecateo e d' Erodoto, I, 449.

Erodiano, il grammatico, I, 393.

Erodoto, I, 280, 294, 436-449; II, 54, 35. — Sua essenziale differenza da Tucidide, 286. — Notizie su la sua vita, I, 436, 437. — Su' suoi viaggi, 437, 438. — Scopo delle sue ricerche, 438, 439. — Della lettura in pubblico della sua opera, I, 439, 440. — Piano ed idea della sua opera, 440-444. — Fondamento dell' orditura della sua istoria, 368, 444. — Suo carattere come scrittore, 444-449; II, 286, 311. — Sue relazioni con Sofocle, 106, 107. — Con Tucidide, 322. — Pseudo-Erodoto, I, 112.

Eroica (età); vedi *Età* eroica.

Eronda, autore di coliambi, I, 228.

Eros, come ente cosmogonico presso gli Orfici, I, 384, 385. — Presso Esiodo, 138, 139. — Presso Ferecide, 395. — Presso Anacreonte, 298. — Inni a lui cantati in Tespie, 138.

Eroti delle anacreontiche, I, 340.

Erotica poesia: locrica, I, 262. — Di Stesicoro, 328, 329. — D' Ibico, 335-337. — D' Alceo, 275, 276. — Di Saffo, 285, 286. — Di Anacreonte, 285, 298-300. — Di Mimnermo, 181, 182. — D' Archiloco, 219.

Esametro, primo ritmo regolare dei Greci, I, 55, 54, 162, 250. — Nella tragedia, II, 68, 69.

ESCHILO, il poeta tragico, I, 196, 216, 568; II, 9, 20, 33, 55, 59, 60, 70, 71, 75-105, 104, 105, 107, 128, 135, 171. — Come maestro di cori, 73, 74. — Sua dimora in Sicilia, 75, 80, 81, 102. — Sua cognizione della filosofia pitagorica, 81. — Suo modo di considerare la storia, I, 568; II, 87. — Educazione politica nelle sue tragedie, I, 568; II, 112. — Introduce nella tragedia un secondo attore, 51. — Coro d' Eschilo, 44. — Sua lingua, 101. — Sua esposizione, 100, 101, 102. — Sua inclinazione alle forme doriche, 84. — Delle sue trilogie, 104. — Unità nelle medesime, 76. — Numero de' suoi drami (emendazione della *Vita Æschyli*), 75. — Singoli suoi drami: *Etnee*, I, 84. — *Orestiade* (trilogia pervenutaci completa), II, 44, 81, 94-100, 110. — Confrontata con l' *Elettra* di Sofocle, 114-117. — Drami di essa: *Agamennone*, 52, 56, 64, 66, 70, 76, 94-96, 110, 111. — Andamento del medesimo, 94-96. — *Coefore*, 52, 56, 66, 76, 96, 97. — Loro svolgimento, 96, 97. — *Eumenidi*, 44, 52, 56, 58, 67, 76, 97-100. — Loro andamento, 97-100. — Scopo di tutta la trilogia, 94, 102. — *Proteo*, come il drama satirico aggiunto all' *Orestiade*, 100. — *Persiani*, 54, 66, 71, 76-79, 81. — Loro svolgimento, 77, 78. — Come il *Fineo* ed il *Glaucos Pontios* formino co' *Persiani* una trilogia eschilea, 79, 80. — *Prometeo pyrkæus* come drama satirico aggiunto ai *Persiani*, 80. — *Prometeo incatenato*, 54, 60, 88-92. — Considerazioni sul medesimo, 88, 89, 90, 91. — Andamento del medesimo, 89, 90. — Sull' apparizione di Io, 92. — Come col *Prometeo apportatore del fuoco*, 89. — E il *Prometeo liberato*, 92, 93. — si abbia una trilogia completa; considerazioni sulla medesima, 93, 94. — *Sette contro Tebe*, 54, 66, 81-85. — Loro svolgimento, 82, 83. — Come l' *Edipo* e gli *Eleusini* compongano con essi una trilogia, 83, 84. — *Supplici*, 54, 85-88. — Loro legame con gli *Egizi* e colle *Danaidi* per formare una trilogia, 86.

— sua famiglia e scuola, II, 102, 103, 174, 175.

ESCHINE, l' oratore, II, 53. — Pace da lui trattata con Filippo, 363.

ESIODO, I, 15, 48, 60, 119-154, 155. — Visitato dalle Muse, 68, 122, 123, 148. — Non usò la cetra, 50. — Tomba d' Esiodo in Orcomeno, 124, 158. — Comparato con Omero, 48, 120-122, 127, 128, 143. — Sua gara con Omero, 48. — Supposto vincolo di parentela fra

Omero ed Esiodo, 124, 125. — Antichità della poesia esiodea, 125. — Affinità e diversità delle poesie omeriche ed esiodee, 125–127. — Lingua beotica degli antichi cantori, 125, 126, 134. — Accompagnamento musicale delle poesie d'Esiodo, 52. — Esiodo come rapsodo, 50, 51. — Giudicato da Eraclito, 398, 399. — Da Senofane giudicato il corrompitore della vera religione, 411. — Sue vedute intorno alla vita dopo la morte, 378. — Favole degli animali presso Esiodo, 229. — Famiglia di cantori epici alla foggia di Esiodo, 322, 323. — Dello spirito satirico della poesia esiodea, 206, 207, 223. — Scopo e carattere della poesia etica e teogonica d' Esiodo, 121, 122. — Sue poesie: *Le Opere ed i Giorni*, 127–134, 162, 165. — Legame di questa poesia con le circostanze domestiche del poeta, 127, 128, 129. — Proemio della medesima, 128. — Contenuto del poema, ivi–131. — Nesso della poesia, 131–133. — Poesia didattica della scuola esiodea; sulla Μαντικὴ (arte dell' augure), 134, 146. — *Dottrine di Chirone*, deplorabile perdita delle medesime, 134. — *Teogonia*, 60, 134–148. — Suo proemio, 122, 123, 144–147. — Sua importanza per le credenze religiose de' Greci, 134, 135. — Osservazioni su lo svolgimento della medesima, 137–141. — Disegno artistico di Esiodo in essa, 141–143. — Ampliamento della medesima per opera dei rapsodi, 143, 144. — Sua relazione con le *Opere e i Giorni*, 147, 148. — *Eoie*, 148–151, 159, κατάλογοι γυναικῶν, 150, 151, 159. — *Melampodia*, 151, 152. — *Eginio*, 152. — *Epillia*, esiodei: *Nozze di Ceice*, *Epitalamio di Peleo e Teti*, la *Spedizione di Teseo e di Piritoo al Tartaro*, ivi, 159. — *Lo Scudo di Ercole*, 33, 34, 149, 150, 152–154.

ESOPO, il favoleggiatore degli animali, 230, 280. — Notizie sulla sua vita, I, 232, 233. — Indole della sua favola, 233.

ESTER (Libro di), I, 424.

Età eroica presso i Greci, 14, 18, 19, 45–47.

Età titanica, I, 88; II, 91.

Etère; qual classe di donne fossero, I, 299. — Loro distinzione dalle vergini ben educate, 177. — Pratica con esse dai giovani ateniesi, II, 258.

Etiopis, epopea di Aretino, I, 101.

Etna, la città edificata da Jerone, I, 370; II, 81.

EUBULO, poeta della nuova comedia, II, 252. — Suo *Dionigi*, 251.

EUCRATE, demagogo ateniese, II, 203.

EUDEMO di Paro, logografo, I, 432.

EUENO di Paro, poeta elegiaco, II, 275.

EUFANE, poeta corale di Egina, I, 314.

EUFORIONE, padre di Eschilo, II, 73.

— figlio di Eschilo, II, 73, 103, 174.

EUGAMMONE da Cirene, poeta ciclico, I, 107, 108, 379. — Sua *Telegonia*, 107, 108.

EUGEONE di Samo, logografo, I, 253, 452.

EUMELO di Corinto, poeta epico, I, 156-158. — Opere che gli sono attribuite: i *Nostoi*, 156. — La *Corinziaca*, l'*Europia*, *Titanomachia*, 157. — Suo *Prosodion* e versi sull'arca di Cipselo, ivi.

Eumolpidi d' Elensi, cantori del culto di Demeter, I, 38, 241.

Eunapio; sopra la comedia greca, II, 184.

EUNEICA di Salamina, amica di Saffo, I, 288.

Eunidi in Atene; loro ufficio ereditario di sonare la cetra nelle pompe, I, 241.

EUPOLI: poeta dell' antica comedia, II, 190, 202, 222, 241-245, 247. — Amarezza della sua satira, 241. — Sue comedie: *Marica*, ivi. — *Bapte*, ivi, 242. — *Demi*, 242, 243. — πολεῖς, 243.

EURIPIDE, il poeta tragico, I, 164, 253, 308; II, 67, 102, 116, 128, 133, 168, 171, 191, 207, 218. — Come lirico, 274. — Euripide in Macedonia, 164. — Assalito da Aristofane negli *Acarnesi*, 209, 210. — Nelle *Rane*, 252-254. — Nelle *Tesmoforiazuse*, 251, 252. — Come inimico delle donne, 137, 251, 252. — Sua opinione sulla felicità del clima attico, 5. — Sua particolare natura intellettuale e morale, 142. — Sue convinzioni filosofiche e sua relazione con le credenze popolari, 134, 135, 136. — Allusioni politiche nelle sue tragedie, 153, 155, 157, 164. — Manifestazione della sua fede politica, 158, 159. — Critica poetica de' suoi predecessori, 159. — Suo coro, 44. — E suoi mutamenti in esso, 145. — Carattere e posizione de' suoi personaggi, 156-158. — Sua avversione agli araldi, 159. — E predilezione per gli agricoltori, 158, 159. — I prologhi ed il *Deus ex machina* come proprii di Euripide, 140-142. — Lingua di Euripide, 145, 146, 147, 262. — Sue monodie, 67, 144. — La lirica nelle sue tragedie, 144, 145. — Numero dei suoi drami, 108, 140. — Osservazioni sui drami posteriori all' *Ecuba*, 154, 152. — Su' suoi singoli drami: *Alcesti*, 33, 108, 138. 140, 147, 148. — Suo andamento o brevità, 147, 148. — *Alcmeone*, διὰ Κορίντου, 164. — *Alcmeone* διὰ Ψωφῖδος, ivi. — *Alessandro*. Vedi il drama *Le Troadi*. — *Andromaca*, 137, 158, 156, 157. — Contingenze politiche in essa, 157. — *Andromeda*, 167. — *Archelao*, 179. — Le *Baccanti*, 32, 140, 164, 165. — Il *Ciclope*, drama satirico, 168. — *Crisippo*, 167. — *Dicti*, 110. — *Ecuba*, 136, 138, 140, 150, 151, 166. — Peripezia in essa, 151. — *Elena*, 142, 144, 159, 160. — *Elettra*, 110, 116, 139, 158, 159. — Tempo della sua rappresentazione, 159. — *Eraclidi*, 152, 153. — Allusioni politiche in essa, 153. — *Ercole furente*, 155, 156. — Doppia azione in esso, 155. — *Fenicie*, 139, 145, 144, 165, 164. — *Filottete*, 110. — *If-*

genia in Aulide, 138, 166, 167. — Antico epilogo di essa, 166, 167. — *Ifigenia in Tauride*, 142, 160-162. — *Jone*, 154, 155. — A che mirasse, 155. — *Ippolito* καλυπτόμενος, 149, 150. — *Ippolito* (incoronato), ivi. — *Medea*, 110, 137, 140, 141, 145, 148, 149, 166. — Svolgimento della medesima, 148, 149 — *Menalippe*, 167. — *I Mietitori*, drama satirico, 110. — *Oreste*, I, 255; II, 156, 158, 142, 145, 162, 163. — Proposito d' Euripide in esso, 162. — *Palamede*. Vedi il drama le *Troadi*. — *Piritoo* (?), 167. — *Protesilao*, 144. — *Reso* (?), 167, 168. — Imitato da Accio nella sua *Nictegersia*, 167. — *Sisifo* (?), ivi. — *Supplici*, 153, 154. — *Telefo*, 167. — Le *Troadi*, 156, 158, 140, 157, 158. — Come con l'*Alessandro* e col *Palamede* potessero formare una trilogia al modo d'Eschilo, 157.

Euripide, il giovine tragico, II, 164, 166, 167, 176.

Euripile, amante di Anacreonte, I, 300.

Eurisace, sua stirpe ricordata nell'*Aiace* di Sofocle, II, 122.

Euristene, uno dei primi re di Sparta, I, 156.

Euritani, popolo di stirpe eola, I, 91.

Eurito, poeta corale spartano, I, 314.

— principe d'Ecalia, ucciso da Ercole, I, 159.

Europia, poema epico atrribuito ad Eumelo, I, 157.

Evagora, reggitore di Salami in Cipro, II, 301.

Exodos della tragedia, II, 62, 64.

Exostra, macchina del teatro greco, II, 60.

F

Falaride, il tiranno d'Agrigento, I, 250, 322.

Fallagogie, festività a Bacco, I, 219.

Fallicon melos della comedia, II, 196.

Fallofori, canti a Bacco, II, 185. — Nella comedia, ivi, 186.

Fanes, quale spirito cosmico degli Orfici, I, 384.

Fanocle, poeta elegiaco, I, 241.

Faone; amore di Saffo per lui, I, 283-85.

φαρμακοί, I, 165.

Favole degli animali, I, 228, 252. — Presso Esiodo, 229. — Presso Archiloco, ivi, 250. — Presso Stesicoro, 250. — Presso Esopo, 250, 252-254. — Favole libie, 251. — Ciprie, cilicie e carie, ivi. — Sibaritiche, ivi, 252.

Feace; deve ad esso attribuirsi l'orazione d'Andocide contro Alcibiade, II, 319.

Fedro, il favoleggiatore latino, I, 255.

Femio, cantore, I, 44.

FEMONOE sacerdotessa, inventrice del *pythium metrum*, I, 54.
FENICE, come soprannome dell'Orsa minore, I, 595.
Fenicie, drama di Frinico, II, 54. — Di Euripide, 143, 144, 165, 164.
FERECIDE di Lero, logografo, I, 69, 451; II, 9. — Su la supposta parentela fra Omero ed Esiodo, I, 424.
— di Siro, filosofo, I, 381, 593, 594, 596; II, 2. — Sua teogonia, I, 381. — Come il primo, di cui abbiamo scritti in prosa, 595.
FERECRATE, poeta dell'antica comedia, II, 191; 244, 267.
Festa di Artemide Brauronie, I, 49.
— delle Grazie ad Orcomeno, I, 49.
FIDIA, I, 160; II, 13, 20, 275. — Genio plastico della sua età, 59, 60.
FIDONE re d'Argo; sue monete senza alcuna leggenda, I, 57.
Filaidi, stirpe a cui apparteneva Tucidide, II, 520.
FILAMMONE, antico cantore del culto d'Apolline, I, 58, 240. — Suoi nomi, 248, 249.
FILEMONE, poeta della comedia nuova, II, 251, 254, 255, 265, 264.
FILEO; sua stirpe a cui appartengono Milziade e Cimone, II, 122, 125.
FILILLIO, poeta comico, II, 191.
FILIPPIDE, poeta della comedia nuova, II, 254.
FILIPPO, il figlio d'Aristofane, poeta della comedia mediana, II, 252.
FILITIE, società amichevoli in Sparta ed in Megara, I, 195.
FILICIPRO, re di Cipro, I, 185.
FILOCLE, nipote di Eschilo, II, 168, 174, 175. — Sua tetralogia *Pandionis*, I, 175.
FILOLAO, pitagorico, I, 422.
FILONIDE, maestro di coro ed attore d'Aristofane, II, 205, 204.
Filosofia dei Greci: sua originaria relazione con la coltura generale del popolo, I, 389. — Con la poesia, 390, 391. — Scetticismo da lei cagionato, II, 295.
FILOSSENO di Citera, poeta ditirambico, II, 267, 268. — Suo ditirambo il *Ciclope*, 272, 273.
FILOSTRATO, sua descrizione d'un quadro, II, 194.
FILOTA, discepolo di Poliido, II, 270.
Flauto; suonatori del medesimo venuti di Frigia, I, 256. — Eredità della loro arte in Isparta, 241. — Suonatori di flauto fra' Beoti, 334.
— strumento originario della Frigia e dei paesi vicini, I, 40, 165, 251. — Introdotto in Beozia, 354. — Introdotto in Atene, ivi. — Del suono di esso nel culto di Bacco, ivi. — Necessario per il κῶμος, 55, 195. — Accompagnava la *Pirrica* (danza con l'armi), 160, 164. — Qual fosse lo strumento avverso al flauto, 252, 255. — Il flauto da Olimpo innalzato a maggiore onore, 252-254. — Suono del flauto nella tragedia,

69. — Co' peani lesbi, 249. — Nella poesia elegiaca dei Greci, 165-167. — Suo suono guerresco per i Lidi e gli Spartani, 167.
Fliunte; dramma satirico in essa, II, 56, 57.
FOCILIDE di Mileto, poeta gnomico, I, 187, 225, 224.
FOCO di Samo; sua ναυτική ἀστρολογία, I, 595.
FORCI, titano presso gli Orfici, I, 587.
FORMIDE, poeta comico siciliano, II, 246.
φόρμιγξ, lo stesso strumento che la κίθαρις, I, 50.
FORMIONE, partigiano della guerra in Atene, II, 212.
Foronide, qual poesia epica d' ignoto autore, I, 455, 456.
Φρασίδορκος, soprannome della μνήμη presso Alcmano, I, 521 (Etimologico Gudiano emendato).
Fratrie in Omero, quale instituzione politica ionia, I, 70.
FRICIONE, suoi λαοί come fondatori di Smirne, I, 66.
Frigi, qual nazione affine ai Greci, I, 40. — Loro culto orgiastico, ivi, 247. — Loro effetti su la musica greca, 252.
Frigio culto della Gran Madre, I, 258.
— tono musicale, I, 246. — Suo carattere, 247.
FRINICO figlio di Polifradmone, tragico, II, 9, 55-55, 51, 75. — Suoi drami: le *Fenicie,* 54. — *La Conquista di Mileto,* ivi, 55.
— poeta comico, II, 190.
FRINIDE, poeta ditirambico, II, 269.
FRINONE, duce ateniese, I, 270.
Φθόνος τῶν θεῶν presso Erodoto, I, 444, 445.

G

Galliambi; ritmo introdotto da Olimpo, I, 254.
GANIMEDE, suo mito presso Ibico, I, 557.
GELONE tiranno di Siracusa, I, 540.
Γένη; che fossero presso i Greci, I, 65, 241.
Γένος διπλάσιον, I, 215, 255. — ἴσον, 55, 255. — ἡμιόλιον, 255
GIGE, il re di Lidia; sua guerra contro Smirne, Mileto e Colofone, I, 66, 67, 169, 179.
Gimnopedia (festa de' fanciulli nudi) in Isparta, I, 260. — Instituzione della medesima, ivi.
Gineceo presso Saffo, I, 288.
GIOBBE; suo libro, II, 23.
GIOVE (vedi Ζεύς); capo dell' antico culto della natura, I, 21, 22, 25. — Giove Cronio presso Esiodo, 156. — Presso Omero, 19, 25. — Il Giove degli Orfici, 584-587. — Secondo Empedocle, 418. — Secondo Fere-

cide, 393. — Presso Eschilo, II, 90-93. — Σωτήρ, I, 98, 99. — Padre di Dioniso con Persefone, 386. — Culto di Giove in Creta, 258. — Sue lotte contro i Titani, 141. — Giove Itomata, 157. — Tempio di Giove Olimpico in Atene, II, 7. — Giove di Dodona, I, 19.

GIOVENALE, I, 205.

GIRINNA, amica di Saffo, I, 288.

GITIADA, poeta corale di Sparta, I, 314.

GLAUCO, il lidio eroe, I, 47, 69, 70. — Suoi discendenti come dominatori nell' Jonia, 47, 70.

GLICERA, amante di Menandro, II, 261.

GNESIPPO, poeta, II, 172.

Gnomici poeti dei Greci, I, 187, 197.

Gnomone di Anassimandro, I, 396, 397.

GONGIA da Colofone, amica di Saffo, I, 288.

GORGIA il sofista, II, 221, 294, 296, 297, 299, 307, 315, 341. — Sua venuta in Atene, 301. — Sua arte nel favellare, 301-304. — Suoi *Loci communes*, 301, 302. — Suo stile (il posteriore *gorgizzare*), 303. — Paragonato con Lisia, 349, 350. — Suo giudizio sopra Platone, I, 214.

GORGO, come rivale di Saffo nell' educazione, I, 288.

Grazie; loro festa in Orcomeno, accompagnata da certami di rapsodi, I, 49.

Greci; loro *lingua*, I, 6. — Famiglia delle lingue a cui appartiene la greca, 5, 6, 7. — Le parti le più astratte d' una lingua sono appunto le prime a formarsi, 7, 8. — Sopra la ricchezza di forme della greca, 8, 9. — Felice temperanza che la fa distinguere per le sue articolazioni, 10, 11. — Ragione della varietà de' suoi dialetti, 12. — Dialetti della medesima e loro note essenziali, 13-17. — Loro *letteratura nazionale* e concetto della medesima, II, 1, 2. — Loro carattere rispetto allo sagacità calcolatrice, 132, 133. — Temperanza e modestia del medesimo, II, 104. — Animo degli antichi conformato come quello dei moderni, 161. — Loro *religione* primitiva, I, 18-23. — Religione dell' età pelasgica ed omerica, 18-21. — Culto greco della natura anteriore a quello dei popoli Frigi e Siri, 21.

Gusla, strumento a corda dei Serbi, I, 30.

H

Harmatios nomos, I, 253.

Hefaistos. Vedi. EFESTO.

Hilas, I, 29, 30.

I

IACCO, lo stesso che Bacco, I, 210; II, 186, 187.
IADMONE di Samo, il padrone di Esopo, I, 252.
IAGNIDE, cultore della musica del flauto, I, 40, 252. — Suoi νομοι, 40.
Ialemos, canto lamentevole e mitica persona, I, 29.
Iambe, mitica persona, I, 210, 211.
Iambi, come genere di poesia, I, 163, 164, 175; II, 21. — Idea di questa specie di poesia, I, 203-205. — Svolgimento di questa poesia, 205-212; II, 21. — Sull'originario senso del vocabolo *iambos*, I, 210, 211. — Mordacità e petulanza degl' iambi, 209-212.
Iambice; strumento musicale destinato all' accompagnamento de' giambi, I, 221.
Iambico tetrametro, II, 200.
— trimetro presso Archiloco, I, 216. — Nella tragedia, II, 71. — Nella comedia, 32, 199, 200.
Iambistæ, II, 186.
Iambo, come metro di versificazione, I, 215; II, 199.
IAPETO; uno dei Titani, I, 140, 141. — Sua stirpe presso Esiodo, 142. — Etimologia del vocabolo, ivi.
IATO, II, 370.
IBICO di Regio, I, 294, 312. — Come poeta corale, 333-337. — Suo dialetto, 333. — Seguì Stesicoro, 334, 335. — Sua poesia erotica, 335-337.
IBRIA, poeta cretese: suo scolio, I, 309.
Icarii (il demo ateniese degli), II, 188.
Ἰή, forza di questa esclamazione, I, 31.
IERACE, discepolo di Olimpo, I, 252, 262. — Sua invenzione musicale, 262.
Ἱεροὶ λόγοι di Cercope, I, 382.
IERONE, il tiranno di Siracusa, I, 340, 346, 351, 355, 363, 370; II, 81.
Iliaca tavola, I, 326, 327.
Iliade (la piccola), qual poesia epica di Lesche, I, 101. — Suo contenuto, ivi, 102. — È attribuita ad Omero, 101. — A Cinetone, 156.
Ἰλίου πέρσις, poemi ciclici, di Arctino e di Lesche, I, 101, 102.
Imenei, canti nuziali, I, 32, 33. — Poesie popolari, 33. — Uso della danza nella loro recitazione, 269, 311, 318. — Imenei di Saffo, 269, 290, 291, 292.
Imera; origine della sua popolazione, I, 322.
Indi; loro poesia dramatica, II, 23, 24.
Indovini. Vedi *Vati*.
Inni di Oleno, I, 37, 38. — Di Museo (a Demeter), 39. — Di Orfeo, ivi,

40. — Di Tamiri, 44. — Di Alcmano, 318. — Di Stesicoro, 328. — Di Simonide, 341. — Di Pindaro, 358. — Degli Orfici, 381, 382. — Di Alceo, 276. — Di Saffo, 292.

Iobacchi, canti di Archiloco, consacrati a Demeter ed a Bacco, I, 214.

IOFONE, figlio di Sofocle, tragico poeta, II, 126, 175.

IOLE, la figlia di Eurito, fatta prigiona da Ercole, I, 159.

Ione, rapsodo efesio, I, 53.

IONE di Chio, come poeta ditirambico, II, 270. — Come elegiaco, 275; I, 177. — Sul sapere politico di Sofocle, 107. — Come tragico, 70.

Ioni; loro inclinazioni e doti intellettuali, I, 17, 69, 70, 125, 178, 179, 180, 181, 295, 299, 301, 391, 392, 398, 422, 427. — Loro lode nel conversare socievole, II; 286. — Gli ioni d' Atene, I, 67; II, 4, 5, 16. — Gli ioni dell'Asia minora, I, 175, 228, 299, 408; II, 4. — Divengono preda prima dai Lidi, poi dai Persi, 6. — Loro unione con Atene, 10.

Ionia tonalità, I, 247.

— filosofia, I, 391, 392.

Ionio metro, usato da Alceo, I, 279.

— dialetto, I, 15, 16. — Suo confronto con l'eolio, 16. — Ionico dialetto di Mileto, 427, 428.

IPERBOLO, demagogo presso Eupoli, II, 241.

Iporchema, canto accompagnato da gesti, I, 36, 37. — Come canto ne' santuari d' Apolline, 259. — Nella tragedia, II, 67.

Iposcenio, II, 233.

IPPARCO, il figlio di Pisistrato; suo amore per la poesia, I, 295, 339. — È spento da Armodio ed Aristogitone, 309; II, 9.

IPPIA, il Pisistratide, I, 294. — È espulso da Atene, 309.

— d'Elida, sofista, II, 294, 297.

IPPONATTE d'Efeso, poeta iambico, I, 165, 226-228, 249, 256, 354. — Come autore di parodie, 254, 255.

IPPONE filosofo speculativo, II, 259. — Suoi discepoli presso Cratino, ivi.

Ironia artistica presso Pindaro, I, 366. — Presso Platone, II, 566. — Presso Sofocle, 119, 131.

Ichiorrogici (iambi sciancati), I, 227.

ISEO, II, 307.

ISOCRATE, l' oratore, II, 339-374. — Contribuisce a dar nuova forma all' eloquenza, 346. — Suoi maestri, 359. — Qual profitto traesse dalla scuola di Socrate, ivi, 360. — Non salì mai il suggesto, ma fu solo maestro d' eloquenza, 360. — Sua fiorante scuola, ivi, 361. — Come dalla scuola operasse salutarmente su la patria, 361-365. — Sue orazioni: *Evagora*, 361. — *Nicocle*, ivi. — Orazione della *Pace*, 362. — *Areopagitico*, ivi. — *Panegirico*, ivi, 363. — *Filippo*, 363, 364. —

Panatenaico, 364. — *Lode di Elena*, 365. — Di *Busiride*, I, 420, 421; II, 365. — Orazione *a Demonico*, 366, 367. — Isocrato como grando artista oratorio, 366. — Forma del suo discorso, e svolgimonto del suo stile, ivi–373. — Rotondità del suo discorso, 368, 369. — Gli manca la vaemenza oratoria, 372. — Sua *Tecne*, 373. — Sua lettera ad Archidamo, 361, 362. — A Dionisio, 362.

Italici, nomo della setta de' filosofi pitagorici, I, 419.

ITI o ITILO, como fanciullo porduto, pianto dall' usignolo, I, 43, 164.

Itifalliche, canzoni nella comedia, II, 185, 186.

ITIFALLICO, qual membro degli asinarteti, I, 218, 219.

Itomee, feste a Giovo Itomata con gare musicali, I, 157.

Ἴθυμβος, I, 214.

Ἰυγμός, I, 29.

L

LABDA, la madro di Cipselo, I, 158.

Lacedemonii, giudizio di Tucidide sopra di essi, II, 539.

LACHETE, duce stenieso, II, 224.

LAMACO, condottiero atenieśe negli *Acarnesi* d' Aristofane, I, 207, 210, 212.

Lamenti de' morti (canti), I, 32.

LAMPSACO, colonia di Mileto, I, 434.

LASO d' Ermione, poeta ditirambico, I, 349, 350, 383; II, 8, 266, 267. — Come maestro di Pindaro, I, 342, 349, 355. — Introduce in Ateno i certami co' ditirambi, 349.

Latina lingua; sua grando affinità col dialetto eolico della greca, I, 45.

Leibetrione, I, 41.

Leimma, intervallo musicale, I, 245.

Lelegi, I, 42, 43, 44.

Lenee, feste a Bacco; II, 23, 30, 38, 74, 405, 186, 205. — Comune a gl' Ioni ed a gli Ateniesi, 3. — Si collegano con l' origine della tragedia, 50.

Leneone, santuario di Bacco, II, 30.

LEOFRONE, figlio di Anassila, I, 343.

Lesbo, popolato dagli Eoli Beoti, I, 45, 241, 246. — Scuola di cantori in essa, 249. — Dialetto usato da questa scuola, 266. — Recitazione di canti corali in Lesbo, 269. — Educazione delle donne in essa, 282, 287. — Impulso cho da Lesbo venne alla poesia, II, 4.

Λέσχη, como luogo di pubblico convegno, I, 112.

LESCHE di Mitilene, poeta ciclico, I, 101–104. — Sua *Piccola Iliade*, 101,

156, 157. — Sua *Distruzione di Troia*, 102. — Attinenze fra esso ed Arctino, ivi-204.

Letteratura nazionale dei Greci; concetto della medesima, II, 1, 2.

Leucade; sul salto da questa rupe, I, 284, 285.

LEUCONE, poeta comico, II, 191.

Libro di Ester, I, 424.

— di Giobbe, II, 25.

LICAMBE e le sue figlie assaliti dai giambi di Archiloco, I, 215, 214.

LICASPI, cortigiano di Policrate, I, 197.

Lici unitisi ai Treri, I, 169.

LICIMNIO di Chio, poeta ditirambico, II, 177, 271, 274.

LICOFRONE, oratore, II, 502, 503.

Licomedi, cantori del culto di Demeter in Elcusi, I, 58.

LICURGO, il legislatore spartano; non ebbe Taleta a maestro, I, 257. — Da chi ricevette i canti omerici, 64.

— l' oratore, II, 105, 169 (suo *psephisma*) su la rappresentazione dei drami de' tre grandi tragici).

— il persecutore di Dioniso, II, 25.

Lide, nome della lirica d' Antimaco, I, 277.

Lidi, loro favola, I, 231. — Loro canti lamentevoli, 165. — Loro mollezza, 297. — Loro melodie nazionali, 247. — Loro tono musicale, ivi. — Coltivato da Olimpo, I, 254.

Lidio, tono musicale, I, 246. — Suo carattere, 247.

LIGDAMI, il condottiero dei Cimmerii, I, 169.

— il tiranno d' Alicarnasso, I, 456.

Λιγυρτιάδης, nome patronimico della famiglia di Mimnermo, I, 166, 179.

Lingua latina, sua affinità col dialetto eolico, I, 15.

— degli antichi Greci, I, 6. — Famiglia delle lingue, a cui appartiene, 5, 6, 7. — Sopra la ricchezza delle forme della lingua greca, 8, 9. — Felice temperanza che la fa distinguere nelle sue articolazioni, 10, 11. — Suoi dialetti e loro note caratteristiche, 14-17. — Ragione della moltiplicità dei medesimi, 12.

Lingue; le parti le più astratte di una lingua sono appunto le prime a formarsi, I, 7, 8. — Importanza dello studio comparativo delle lingue, 5, 6. — Considerazioni su le lingue indo-germaniche, 6-10.

Linos, come canzone lamentevole, I, 27, 28. — Αἴλινος e Οἰτόλινος, 27. — Come persona mitica secondo la tradizione degli Argivi, 28.

Lira; suo uso presso la lirica eolica, I, 267.

Lirica poesia dei Greci; sua origine, I, 238-240; II, 21, 25, 266. — Dei Dori, I, 266, 267, 511-514. — Degli Eoli, 266-270, 505, 506. — Nella Beozia, 255. — Nei tempi posteriori, II, 176, 177. — Differenza

della recitazione fra la poesia lirica e l'epica, I, 52, 55. — Relazione della lirica antica con la moderna, 305, 306.
Lirica trattazione dei miti, differente da quella dell'epica, I, 368.
Lisi pitagorico, maestro di Epaminonda, I, 422.
Lisia, l'oratore, II, 307, 344, 346-358, 366, 373. — Giudicato da Cicerone, 290. — Notizie intorno alla sua vita, 347, 348. — Sua accusa contro Eratostene, uno dei trenta tiranni, 348, 349. — Effetti in esso prodotti dalla scuola di Gorgia, 349. — Differenza tra esso e Gorgia, 349, 350. — Giudicato da Platone nel suo Fedro, 350, 351. — Sua orazione funebre per gli Ateniesi caduti nella guerra di Corinto, 351. — Sua orazione l'*Epitafio*, 352. — Orazione contro Eratostene, 348, 349, 352, 353. — Si dà a scrivere orazioni per i privati, 353. — Semplicità dello stile, e carattere di queste orazioni, ivi-355. — Orazione contro Agorato, 355-357. — Numero delle sue orazioni e quante ne rimangano, 357, 358.
Litierses, mesto canto della Frigia, I, 29.
Livio Andronico, II, 255.
Loci communes, II, 301, 302, 307, 308.
Locresi o *Locri*, I, 13. — Loro nobiltà, 148. — Loro paese come seconda patria della poesia esiodea, ivi, 149.
— *Epizefirii*, città in Italia, I, 262. — Suo passaggio alla democrazia, 196.
Locrio tono, modificazione dell' eolico, I, 262.
Logaedico metro de' lirici eoli, I, 278.
Λογεῖον, nome del palco scenico, II, 47.
Logografi, quali scrittori di orazioni per altri, I, 435; II, 306, 353.
— quali storici più antichi, I, 434, 435; II, 325. — Carattere delle loro istorie, ivi.
Lotte degli eroi con le belve, I, 159, 160.

M

Maccus, maschera delle Atellane, II, 245.
Macchine; ordigno di quelle usate nella tragedia, II, 60.
Madi, reggitor de' Cimmerii, I, 169.
Maga, re di Cirene, II, 231.
Magnesia sul Meandro; città madre di Cuma e di Smirne, I, 66. — Sua distruzione fatta dai Treri, 169. — Sua riedificazione, 302.
Magnete di Smirne, rapsodo, I, 53.
— il poeta comico, II, 189.
Maneros, lamentevole canzone d' Egitto, I, 30.

MANETONE, sua istoria d' Egitto, I, 424.

Maratonomachi, quale stirpe d' eroi ateniesi, II, 73.

Margite, poema attribuito ad Omero; I, 207; II, 185. — Recensione fattane da Pigrete, I, 207, 208. — Giudizio che ne dà Aristotele, 207.

Marica, comedia d' Eupoli, II, 241.

MARSIA, inventore del flauto, I, 48, 251, 252. — Ditirambo di questo nome di Menalippide, II, 272.

Maschera, II, 24. — Di lioo introdotta da Tespi, 51. — Come passasse alla tragedia ed a che servisse, 40, 41, 42. — Maschera comica, 193, 194.

Matauro, colonia de' Locri, I, 522.

MEGALAGIRO tiranno di Mitilene, I, 270, 272.

MEGARA; suo possesso di Salamina, I, 183. — Megara al tempo di Teognide, 188, 189. — Animo inclinato alla burla della sua popolazione dorica, II, 184.

— di Sicilia, II, 194, 198, 246. — Assediata da Gelone, I, 188.

Megariche burle, come fonte da cui derivò la comedia, II, 244.

MEGETE, figlio di Fileo, I, 84.

MEGISTE, cortigiano di Policrate, I, 297.

MELAMPO; da lui discendono le famiglie degli indovini acarnani, I, 154, 151, 152. — Come principe e sacerdote degli Argivi, 151.

MELANCRO, tiranno di Mitilene, I, 270, 272.

MENALIPPIDE di Melo, poeta ditirambico, II, 267, 268. — Suoi ditirambi: *Marsia*, *Persefone*, *Danaidi*, 272.

MELANIPPO, amico di Alceo, I, 273.

MELANOPO di Cuma, antico poeta d' inni, I, 68. — Come avo d' Omero, ivi.

Μέλη (canzoni musicali), II, 69.

MELEAGRO, poeta ditirambico, I, 504.

MELE, padre di Cinesia, I, 268.

MELETO il poeta tragico, accusatore di Socrate, II, 174.

MELISSO di Samo, filosofo eleatico, I, 413, 414; II, 296, 366.

Μέλος, come carme da cantarsi da un solo individuo, I, 505, 506.

MENANDRO, poeta della nuova comedia, II, 69, 254, 255, 254, 259, 260–265. — Sua amicizia con Epicuro, 260, 261. — Confronto di lui con Euripide, 263, 264. — Suo *Eunuco*, confrontato con quello di Terenzio, 259.

MENECLE di Teo, suonator di cetra, II, 270.

MENENIO Agrippa; suo *Enos*, I, 250.

MENEZIO figlio di Japeto, I, 142. — Significato del vocabolo, ivi.

Mermnadi; potenza della Lidia sotto il loro governo, II, 6.

Mesembria, città della Tracia, occupata dai Bizantini, I, 255.

Mesoa, una delle file spartane, I, 344, 345.

Mesone, poeta comico di Megara, II, 244, 245.
Metagene, architetto, II, 300.
Metaponto; sua fondazione, I, 384. — Sua floridezza sotto i pitagorici, 421. — Suoi ἐναγισμοὶ ai Nelidi, 326.
Metimna (in Lesbo); suo culto a Bacco, I, 331.
Metis, come figlia dell' Erebo e della Notte, I, 381. — Come spirito cosmico presso gli Orfici, 384. — Come dea della sapienza inghiottita da Giove, 385.
Metone, padre di Empedocle, I, 415.
Micito, liberto di Anassila, I, 345.
Mida d' Agrigento, suonator di flauto, I, 359.
Miles gloriosus, qual personaggio della nuova comedia, II, 259, 263.
Mileto secondo il suo significato politico ed intellettuale, I, 427. — La *Conquista di Mileto*, drama di Frinico, II, 34, 35.
Millo, poeta comico, II, 189.
Milziade, il vincitore di Maratona, II, 125, 320.
Mimiambi, I, 228.
Mimnermo di Smirne, poeta elegiaco, I, 67, 165, 166, 167, 178-182, 195. — Sua elegia *Nanno*, 181, 182.
Minerva Polias; suo tempio in Atene, I, 435.
Mini d' Orcomeno e Jolco; loro stirpe eolica, I, 15, 120.
Miniade, poesia epica antichissima, I, 164, 379.
Miniere d' oro presso lo Strimone, II, 7.
Minisco, deuteragonista d' Eschilo, II, 55, 74.
Minoa nell' isole d' Amorgo, fondata da Simonide, I, 225.
Mironide, capopopolo nei *Demi* d' Eupoli, II, 242, 245.
Mirsilo, tiranno di Mitilene, I, 270, 271, 272.
Mirti, poetessa emula di Pindaro, I, 353.
Missolidio (ipodorico), tono, I, 248.
Misteri di Demeter, I, 25. — In Eleusi, 210, 376; II, 24.
— del Medio Evo, II, 24.
Mitilenei; sconfitti dagli Ateniesi, I, 270. — Loro ribellione ad Atene, II, 16.
Mnasidica, amica di Saffo, I, 288.
Mnemonica di Simonide, I, 339.
Mnesicolo, cognato d' Euripide, nelle *Tesmoforiazuse* d' Aristofane, II, 232.
Mnesifilo, uomo di Stato in Atene, II, 285.
Molosso, piede di versi, I, 251.
Μολπή e μέλπεσθαι, I, 55.
Mondo; sua età secondo Esiodo, I, 384. — Sua creazione secondo le dottrine dell' oriente e degli Orfici, 136, 383, 384.

Monodie nella tragedia, II, 67. — Presso Euripide, 144
Morsimo tragico, II, 174, 175.
Muse, come figlie di Giove, I, 148. — Loro sedi, 43, 44. — Loro posto presso Giove, 46. — Loro culto importato in Beozia, 123. — Loro danze sull' Elicona, 145. — Inne esiodeo ad esse, 146. — Loro festa a Tespie accompagnata da' certami di rapsodi, 49.
Museo, trace cantore di Demeter, I, 59, 579. — Suoi eraceli, II, 79.
Musica enarmonica; sua vivacità e vigoria, I, 245.
Musica dei Greci; sublime altezza che raggiunse ai tempi di Pindaro, I, 263-265. — Suoi toni, 244-248. Vedi *Toni*.
Musicali note di Terpandre, I, 240, 241.

N

Nanno, amante di Mimnermo, I, 166, 181.
Naucratide, città d' Egitto, I, 280.
Naupacto, già appartenente ai Locresi, I, 148. — Come patria d'una epopea su le donne dell' età eroica, 149. — Come sede d' una famiglia di cantori esiodeis 323.
Naupactia, epopea su le donne dell' età eroica, I, 149.
Nausicaa in Omero, I, 281.
Nebucadnezar, re de' Babilonesi, I, 271.
Necho. Faraone d' Egitto, I, 271; 447
Nechyia nei *Nostoi*, I, 107. — Dell' *Odissea*, 92, 95.
Nelidi; arconti a vita in Atène, I, 47. — E re nelle città ionie, ivi, 69. — ἀναγισμοὶ ad essi in Metaponto, 526.
Nemee di Pindaro, I, 359.
Nemesi, suo culto a Smirne, I, 65.
Νηνία; origine del vocabolo, I, 165.
Neofrone di Sicione, tragico, II, 149, 170. — La *Medea* d' Euripide imitata da lui, ivi.
Neofrone, il giovine, tragico, II, 170.
Nestis, presso Empedocle, I, 415.
Nestore, antenato dei re d' Efeso e di Milete, I, 67.
Nevio, il comico latino, II, 260.
Nicia, il duce ateniese, II, 215. — Sua *Pace*, 224, 226, 524.
— il retore siracusano, maestro di Lisia, II, 547.
— il reggitore di Salami in Cipro, II, 561.
Ninfe nel culto di Bacco, II, 26
Nomi di Oleno e Filammone, I, 58, 249, 252. — Di Crisotemi, 58. — Di Terpandro, 249-251. — Nomi aulodici di Olimpo, 253, 254. — Me-

lodia lamentevole sul morto Pitone, 254, 255. — Nomi frigi, 41. — *Nomos* ad Atena, 254.
Νόμος ὄρθιος, I, 263, 333.
Νόμος τριμερής, I, 263.

O

Octachordon (cetra ad otto corde), I, 244.
Ὀκρίβας, II, 47.
Odomanti, popoli stipendiati dagli Ateniesi, II, 208.
Ὠγύγης, divinità del mare, I, 88.
Οἰτόλινος, I, 27.
OLENO, antico cantore del culto d'Apolline, I, 57, 58, 68. — Suoi nomi, 248.
Olimpia, come luogo di recitazioni rapsodiche, I, 49.
OLIMPO, il mitico musico frigio, I, 40, 251. — Suoi nomi, 252. — Famiglia frigia da lui discesa, ivi.
— il giovine, musico, I, 252-257, 259, 302, 312. — Sollevò il flauto a pari onore della cetra, 252, 253. — Inventore del genere enarmonico de' toni, 253. — Suoi nomi aulodici, ivi, 254. — Pel primo introduce i galliambi, 254. — È il primo a coltivare il γένος ἡμιόλιον, 255. — Non compose versi, 256. — Con lui progredisce la musica e la ritmica greca, ivi, 257. — Compose l' ἁρμάτειος νόμος, 324.
Ὀλολυγμός, I, 26, 210, 332.
Omeomerie di Anassagora, I, 403, 404.
Omerici inni, I, 49, 111-118. — Perchè dagli antichi si chiamino anche *proemi*, 111. — Proemio di Terpandro (?), 113, 114, 250. — In quali feste fossero essi recitati, 112, 113. — Inno ad Apolline Delio, 36, 37, 48, 49, 112, 114, 115. — Ad Apolline Pitio, 31, 112, 115, 116. — Ad Erme, 116, 117, 209 — Ad Afrodite, 112, 113, 117. — A Demoter, 117, 118. — Ad Are, 212. — Ad Artemide, 113. — Alle Muse, 113. — A Giove, ivi. — A Selene, 114. — Il piccolo inno ad Erme, 111, 112. — A chi debbansi ascrivere questi inni, 115.
Ὁμηρίδαι, significato di questo vocabolo, I, 63.
Omeridi, I, 139. — Di Chio, 52, 63, 64, 115. — Di Samo, 64.
OMERO, I, 62-97, 98, 99, 155; II, 120. — Su la sua discendenza, I, 55, 62-71. — Melesigene, suo attributo, 64. — Como rapsodo, 48, 49, 50, 51. — Spirito del suo tempo, 373-375. — Suoi canti considerati come il nucleo dell'epica greca, 72, 73, 98, 99. — Obiettività di Omero, 126, 127. — Maturità dell'intelletto artistico presso Omero, 73, 74, 88. — Significato delle poesie omeriche per l'istoria della

nazione greca, 18, 19. — Tòno scherzevole delle poesie omeriche, 82, 83, 205, 206. — Omero a confronto con Esiodo, 48, 120-122, 127, 128, 143. — Giudicato da Senofane come il corrompitore della vera religione, 411. — La divisione delle poesie omeriche in libri è un ritrovato dei grammatici alessandrini, 89. — In quali occasioni i canti omerici fossero cantati nella loro integrità, 95-97. — Pezzi de' canti omerici da Terpandro adattati alle melodie della cetra, 52, 166, 241, 242; II, 269. — Omero si rannoda alle primitive poesie, I, 59-61. — Idee d'Omero su la sorte dei trapassati, 374, 375. — Suoi poemi: *Iliade*, 73-88, 411. — Subbietto e momento decisivo di essa mantenuto in tutto il suo svolgimento, 73-76. — Estensione del canto sull'*ira d'Achille* rispetto all'*Iliade*, 76, 77. — Cause di ciò, 77-82. — Νυκτεγερσία e Δολωνεία, 81. — Su la scena tra Diomede e Glauco, ivi. — Descrizione dello scudo d'Achille, 153, 154. — Eroi beoti ne' canti omerici, 119, 120. — Considerazioni sul catalogo delle navi, 83-85. — E su quello de' Trojani e loro alleati, 85, 86. — Conseguenze di queste considerazioni, 86, 87. — Su gli ultimi libri, 87, 88. — *Odissea*, 88-95, 111. — Subbietto del poema e suo svolgimento, 88-91. — Passi interpolati, 91-95. — La *Neckya*, 92. — Confrontata con l'*Iliade*; loro differenze, 93-95. — Elementi del dramma satirico nell'*Odissea*, II, 183. — Poesie di complemento e continuazione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, I, 98-110, 133. — Piccole epopee di tono scherzevole che corrono sotto il nome di Omero: il *Canto dei Cercopi*, la *Batracomiomachia*, la *Capra tosa per sette volte*, il *Canto dei tordi*, la *Fornace del pentolaio*, 209. — La *Presa di Ecalia*, 159. — Il *Margite*, 207; 208. — Affinità e diversità fra le poesie d'Omero e quelle d'Esiodo, 123-127.

Ὠμοφαγία degli Orfici, I, 378.

Oncos, maschera degli attori tragici, II, 40.

Onomacrito, come poeta orfico, I, 383. — Come il raccoglitore dei canti omerici, 92; II, 8. — Degli oracoli d'Orfeo, I, 383.

Oracoli di Bacide, II, 79. — Di Museo, ivi.

Orazio, il lirico latino, I, 276, 277, 278, 300. — Suoi *Carm.*, I, 14, I, 17, imitati da Alceo, 272. — *Carm.*, I, 9 da Alceo, 274. — *Epodi*, 15 e 16 imitati da Archiloco, 215. — *Epod.*, 11, 219, 220. — *Epod.* 6 da Archiloco, 222. — *Carm.* I, 32, 276. — *Carm.* III, 12, 279.

Orchestra del teatro greco, II, 43, 44, 45.

Orcomeno; tomba di Esiodo in essa, I, 124, 138. — Festa delle Grazie in essa, 49.

Oreste, figlio di Echecratide, I, 296.

Orete, l'uccisore di Policrate, I, 294.

Orfeo, trace cantore del culto di Dioniso, I, 39, 40, 240. — Mito intorno al suo capo ed alla sua cetra, 241. — Sua discesa al Tartaro, 379.
Orfeotelesi, chi fossero, I, 383.
Orfica cosmogonia, I, 384-387.
Orfici, loro associazione pel culto di Bacco, I, 377, 378. — Origine della medesima, 378. — Subbietto delle loro poesie, 383-387. — Poeti orfici, 381-383. — Loro unione coi pitagorici, 383. — Loro vita bacchica, II, 377, 378.
Origine degli uomini, secondo un orfico detto, I, 383.
Orodecide, assalito dai iambi di Simonide d' Amorgo, I, 223.
Orografi, quali antichi annalisti, I, 432.
Ottacordo. Vedi *Octachordon*.

P

Pachete, partigiano della guerra in Atene, II, 212.
Παιήονες. Vedi *Peana*.
Palinodia di Stesicoro, I, 327.
Pamfila, erudita, I, 432; II, 328.
Pamfo, cantore antico, I, 59.
Panatenee, II, 269. — Certami poetici in esse, I, 49; II, 8, 16.
Pandora, come madre di Deucalione, I, 151.
Pane, insegna ad Olimpo a suonare la siringa, I, 252. — Suo santuario in Tebe, 354. — Sua statua sotto l' acropoli d' Atene, 201.
Pani, nel culto di Bacco, II, 26.
Paniasi, lo zio d' Erodoto, I, 436. — Come poeta epico, II, 277. — Sua *Eraclea*, 278. — Sue *Jonica*, ivi.
Pappus, maschera delle Atellane, II, 245.
Parabasi della comedia greca, II, 195, 196, 197, 256.
Paracataloghe, attribuita ad Archiloco, I, 220, 221.
Παραχορήγημα, II, 138, 148, 238.
Parascene, II, 47, 49, 50.
Παρασκήνιον, II, 138, 193.
Parasito della comedia greca, II, 247. — Parte che i parasiti sostengono nella nuova comedia, 259.
Parenie, specie di canzoni, I, 306.
Parmenide d' Elea, filosofo eleatico, I, 411-413. — Sua dialettica, 411, 412. — Sua dottrina, 412, 413.
Paro, come sede di Demeter e Cora, I, 211.
Parodica poesia di Asio, I, 177, 234. — Di Ipponatte, 234, 235.
Parodos, canto del coro tragico, II, 61, 62, 64, 69, 193. — *Parodos* commatica, 67. — *Parodos* simile ad uno stasimo, ivi.

Πάροδοι dell' orchestra, II, 44, 45.
Partenio di Chio, omeride, I, 63.
Partenie, qual genere speciale di canti, I, 317. — Di Alcmano, ivi, 318. — Di Simonide, 541 — Di Pindaro, 558.
Pathos nell' orazione, II, 316. — Della tragedia, 54, 69.
Pausania, il duce spartano, I, 201, 340; II, 329.
— lo scrittore, I, 135, 553.
Peana, canto in origine sacro ad Apollo, I, 30-32, 194, 259. — Come cantavasi il peana, 31. — Peani di primavera, 30. — Peani Jesbi, 249.
Pelasgi, I, 12, 15, 126.
Pelopidi, quale schiatta dominante nella Grecia, I, 47.
Peloponneso, (la guerra del); morali effetti della medesima, II, 317. — Cause della medesima, 327, 328.
Πένταθλον, I, 262, 345.
Pentelidi, schiatta dominante in Lesbo e Coma, I, 47.
Penteo, drama di Tespi, II, 51, 52.
Peoni, come piedi di versi, I, 255, 259, 260.
Πέπλος, titolo di poesie orfiche, I, 586.
Periacte, macchine pei cambiamenti di scena del teatro greco, II, 58.
Periandro, reggitore di Corinto, I, 350, 552.
Pericle, come nomo di stato ed oratore, I, 405; II, 11-14, 19, 205, 223, 287-293, 317. — Sue orazioni in Tucidide, 288, 289. — Pienezza ed acutezza de' suoi pensieri, 289-291. — A che mirasse la sua eloquenza o come conseguisse lo scopo, 291, 292. — Forma esterna della sua elocuzione, 292, 293. — Perchè non si conservarono le sue orazioni, 289. — Suo giudizio su le donne, I, 282. — Come stratego, II, 11. — Indirizzo da esso dato al popolo ateniese, ivi-14.
Pericleito, ultimo vincitore fra i cantori della scuola di Lesbo, I, 249.
Perideipnon, qual convito dei parenti dopo il funerale di un congiunto, I, 178.
Perieci, I, 189, 190.
Peripezia tragica, II, 122, 151. — Esterna ed interna, 125.
Perrebi, I, 85.
Perse, fratello di Esiodo, I, 127-129.
Persefone; mito intorno al suo rapimento, I, 376. Vedi *Cora*.
Persiane (le guerre); loro effetti morali su Atene, II, 9, 10.
Persino di Mileto, poeta orfico, I, 283.
Persio (*Sat. V*, 161), II, 169.
Pettide, strumento musicale dei Lidi, I, 246.
Pianepsie, feste ad Apollo comuna ogli Ioni ed agli Ateniesi, II, 5.
Pieria, I, 41, 42.

Pierii aedi, I, 126. — Loro significato in rispetto della mitologia dei Greci, I, 42, 45.

PIGRETE d'Alicarnasso; sua recensione del *Margite* d'Omero, I, 207, 208. — Come autore della *Batrecomiomachia*, 255, 256.

PINDARO, I, 259, 314, 317, 326, 339, 344, 352-372; II, 68. — Notizie su la sua vita e su le relazioni co' suoi contemporanei, I, 252-358. — Sua inimicizia con Simonide e Bacchilide, 350, 351. — Suoi epinicii, 345, 359-372. — Suoi treni, 344, 358. — Suoi iporchemi, 358, — Ritmi dei suoi iporchemi, 359. — Differenza tra gli epinicii di Pindaro e quei di Simonide, 343. — Come autore di *Scolii*, 307, 308. — Suo ditirambo per le grandi Dionisie, 332. — Verità del suo canto, 374. — Il coro di Pindaro, 360. — La sua lirica a rispetto della dramatica, II, 62. — Sua ironia artistica, I, 366. — Sue vedute intorno alla sorte dei morti, 374, 375. — Suo modo di considerare la storia, II, 87. — Sua opinione su la patria di Omero, I, 64. — Età di Pindaro in relazione all' omerica, 273, 274.

Pirrica, la danza con l'armi, I, 260, 261. Gradita ai Cretesi ed ai Lacedemoni, 261.

Pirrichio, I, 261.

PISANDRO di Camiro, poeta epico, I, 160. — Sua *Eraclide* ed originalità di questa epopea, ivi.

Pisistratidi; loro protezione della coltura, I, 295, 259, 349, 383. — Loro regime in Atene, II, 7, 8, 189.

PISISTRATO, come ordinatore delle gare de' rapsodi, I, 97. — Come politico, II, 7, 189.

PITAGORA, il filosofo, I, 248, 399, 419-425; II, 219. — Da chi abbia ascoltate le poesie omeriche, I, 64.

Pitagorica filosofia, I, 328, 419-425. — Partecipazione delle donne alla medesima, 282, 283.

Pitagoriche riunioni, I, 382, 421. — Loro proibizione e bando dall'Italia, 421, 422.

Pitine, comedia di Cratino, II, 239, 240.

PITTEO, re di Trezene, uno de' più antichi sapienti, I, 126.

PITOCLEIDE, musico-filosofo, II, 14.

PITTACO, il sapiente di Mitilene, I, 270, 342. — Divien reggente nella sua patria, 271. — Depone il governo, 272. — Come autore di *Scolii*, 307, 308.

Plastica. Vedi *Arte plastica*.

Plateesi, supplicazione per essi in Atene, II, 16.

PLATONE, il filosofo, I, 566; II, 298. — Come poeta tragico, 173, 174. — Sopra i suoi dialoghi, 555. — Il *Parmenide*, I, 411. — Il *Fedro*, II, 350, 351. — Stile di Platone, 510. — Suo giudizio sopra Pericle,

289, 290. — E su la sua amministrazione, 18. — Su Lisia, 350, 351. — Su Isocrate, 359. — Sua satira sottile e poderosa, I, 214. — Sua ironia artistica, 566. — Ritratto di Agatone nel suo *Simposio*, II, 171, 172. — Giudizio di Gorgia sopra Platone, I, 214.
Platone, il poeta dell' antica comedia, II, 190, 191, 258. — Contro Antifonte, 300. — Sua comedia *Saffo*, 283.
Plauto, il poeta comico romano, II, 49, 256, 264.
Plutarco, I, 329. — Su la vita di Esiodo in Ascra, 123, 124. — Suo giudizio sopra Isocrate, II, 372. — Sopra Aristofane, 198, 201, 263. — Plutarco come istorico, I, 331. — Contro Erodoto, 445, 446. — *De malignitate Herodoti*, (cap. 43), 255, 256.
Pnice, piazza delle adunanze popolari in Atene, II, 19, 207, 210, 360.
Pnigos, II, 196.
Poesia più antica dei Greci, I, 26-44. — Uso di essa nei conviti principeschi, 47, 48. — Sua natura e proposito, II, 282, 283. — Armonia che è in essa fra la forma ed il subbietto, I, 164, 266-268. — Valore della poesia greca eguale per tutti gli uomini, 426. — Carattere obbiettivo e plastico della medesima, 174, 175, 257, 258; II, 194. — Sua avversione all' assoluta glorificazione di un singolo individuo, I, 75. — Quale influsso esercitò su di essa la musica, 239, 240. — Doppia direzione della medesima, 203, 204, 205, 237, 238. — Suoi tre rami principali in relazione co' tre gradi di coltura del popolo greco, II, 21. — Concetto delle poesie di genere genealogico e storico, I, 157. — La forma metrica come fondamento della partizione della poesia, 164. — La poesia presso i poeti dell' antichità fu l' occupazione e lo studio della vita umana, 287; II, 73, 74. — Poesia burlesca dei Greci, I, 211, 212. — Degeneramento della poesia dopo la guerra del Peloponneso, II, 346.
Poesie popolari, I, 53.
Polemarco, fratello di Lisia, II, 347, 348. — È costretto a ber la cicuta dai trenta tiranni, 347.
Polemone; suo giudizio sopra Ipponatte, come autore di parodie, I, 254, 255.
Policrate, il tiranno di Samo, I, 294, 296, 334, 442. — Giusto che regnava alla sua corte, 297, 324, 334.
Polieido, il poeta ditirambico, II, 270, 273.
— il poeta tragico, II, 270.
Polignoto di Taso, pittore, I, 211.
Polimnesto di Colofone, inventore del tono ipolidio, I, 248, 258, 262, 263. — Sua poesia a Taleta, 315.
Polluce, grammatico; degli attori tragici, II, 53.
Polo, discepolo di Gorgia, II, 304.

Poltimbria, città di Tracia, I, 253.
Πομπή (processione solenne), I, 112.
Ponto, sua origine secondo Esiodo, I, 140.
Popoli indogermanici, alla cui stirpe appartiene la greca nazione, I, 5.
Πόρνη essenzialmente diversa dall' ἑταίρα, II, 258.
POSEIDONE, antico dio, I, 22. — Come divinità ionia ed eliconia in Omero, I, 69. — Perchè si chiami anche Αἰγαίων, 143.
PRATINA di Fliunte, poeta tragico, II, 56, 57. — Suo certame con Eschilo, 75. — Come autore anche d' iporchemi, 56.
PRASILLA di Sicione, poetessa, I, 307.
PRASSITELE; sua nuova scuola artistica, II, 546.
Principesco dominio nella Grecia, I, 463.
Probuli; magistrati ateniesi di questo nome, II, 250.
Προκελευσματικός, I, 261.
PROCLO, uno dei primi re di Sparta, I, 136, 177.
— il filosofo e grammatico; sua crestomazia come l' emporio delle notizie del ciclo epico, I, 101, 102, 103, 107.
PROGNE, la figlia di Pandione, II, 227.
PRODICO da Ceo, sofista, I, 538; II, 297, 299, 340. — Sua allegoria d' Ercole al bivio, 297.
Proemi di Terpandro, I, 250. — Di Arione, 333.
Prologo della tragedia, II, 62. — Presso Euripide, 140, 141.
Prometee, nel Ceramico, II, 89.
PROMETEO, il figlio di Japeto; come patrono del genere umano, I, 141. — — Etimologia del vocabolo, 142. — Prometeo presso Eschilo nelle sue tragedie di questo nome, II, 88, 89.
Proedo, I, 220.
Propilei in Atene, I, 437.
Prosa; cause della tarda introduzione e formazione della medesima appo i Greci, I, 57; II, 283-285. — Sua origine, I, 590, 591, 593; II, 281-284. — Paragone della prosa con la poesia, 282-284. — Partizione della sua istoria, 284. — Cause occasionali alla medesima, ivi.
Proscenio del teatro greco, II, 47, 59.
Prosodie; quale specie di canti e loro uso, I, 318. — Prosodie di Alcmano, ivi. — Di Pindaro, 358. — Di Eumelo, 157.
Protagonista della tragedia; parte che gli spetta, II, 53, 54, 55, 56, 203.
PROTAGORA d' Abdera, sofista, II, 14, 221, 294, 295, 297, 299, 307, 366. — Sua dottrina, 295, 296.
Purificazione solenne (κάθαρσις) dei Pitagorici, I, 51. — Per mezzo di Dioniso e di Cora, 386, 387.
Πυθαγορίζοντες, I, 422.
Pythium metrum, così chiamato l' esametro, I, 54.

R

'Ράβδος; perchè si attribuisce ad Omero, I, 50.
Radina, poesia di Stesicoro, I, 329.
Ramno nell' Attica; nè è derivato il culto smirneo di Nemesi, I, 65.
Rapsodi, I, 49, 96, 97. — Loro distinzione dai citaredi, 51. — Loro gare alle Panatenee, 97. — I poeti ciclici considerati come rapsodi omerici, 98, 99. — Ad essi sono da attribuirsi gli inni omerici, 113, — Rapsodi esiodei, 28.—Famiglia di rapsodi samii, 159. — Vestimenta dei rapsodi mentre declamavano; 95.
Rapsodia, recitazione epica, I, 52.
Rapsodica recitazione, I, 50-52, 220, 221, 237-239: — Presso Empedocle, Archiloco e Simonide, 51. — Presso Solone, 167. — Presso Senofane, 409.
'Ραψωδός e ῥαψῳδεῖν, loro significato, I, 51.
Regio; origine della sua popolazione, I, 333. — Suo speciale dialetto, ivi. — Sua istoria, 348. — Come passasse al governo democratico, 196.
Religione; importanza di essa nella manifestazione della vita interiore, I, 18.
— la più antica dei Greci, I, 18-25. — Religione di essi nell' età pelasgica e omerica, 18-21. — Culto greco della natura innanzi a quello dei popoli frigi, lidi e siri, 21.—Dei del culto greco della natura, ivi-25.
— dei popoli dell' Asia minore, I, 21.
— *popolare;* critica per parte di Senofane, I, 411. — Di Eraclito, 401.
Retorica sofistica, qual causa occasionale alla prosa, II, 284. — Suo svolgimento, 294-304. — Sua influenza su la coltura morale dei Greci, 220, 222. — Suo influsso sulle arringhe di Tucidide, 337, 338.—Suoi effetti su la dramatica, 177, 178.
Rodi; culto del sole indigeno in essa, I, 160.
Rodopi, etèra, I, 280.

S

SACADA d'Argo; sue elegie, I, 166, 263. — Vincitore fra i flautisti nei giuochi pitici, 258, 263. — Come musico, 238, 262.
Sacerdoti nell' età eroica, I, 46.
SADIATTE, re di Lidia, I, 179.
SAFFO, la poetessa di Lesbo, I, 280-292, 299, 303; II, 132. — Come autrice d' epigrammi, I, 200. — Usò la pettide, 246. — Le è attribuita l'invenzione del tono iperdorico o missolidio, 248. — Recita-

zione de' suoi imenei, 269. — Relazione con Alceo, 275. — Notizie intorno alla sua vita, 280. — Illibatezza della medesima, 275, 280-283. — Sul suo amante Faone, 283, 284. — Del suo salto dalla rupe leucadia, 284, 285. — Come autrice di *Scolii*, 307. — Giusta idea della sua poesia erotica, 285, 286. — Sue relazioni con altre donne, 287-290. — Sua casa come cultrice delle muse, 287. — Suoi epitalamii ed imenei, 290, 291, 292. — Suoi inni a gli dei, 292. — Suo carattere morale, 281-286. — Strofa saffica, 278.

Sai, popolo trace, I, 176.

Salami, florido stato greco in Cipro, II, 361.

Salamina, riconquistata dagli Ateniesi, I, 183, 184.

SALLUSTIO, l' istorico latino paragonato con Tucidide, II, 352.

SAMBÀ, suonator di flauto, I, 256.

Samii, inventori delle lettere, II, 205.

Samo, stirpe di Omeridi in essa, I, 64. — Abbellita e resa potente da Policrate, 294, 442.

SANNIRIONE, poeta comico, II, 191.

SANTO di Sardi, logografo, I, 453, 454. — Sua *Magica*, 454.

Sapienza politica d' Atene trasmessa per una serie continua di uomini di stato, II, 284-286.

Sardi, capitale dei re Lidi; conquistata due volte dai Cimmerii e dai Treri, I, 169.

Satiri, nel culto di Bacco, II, 26. — Nel drama, 29.

Satirico drama di Cherilo, I, 55, 56. — Di Pratina, II, 56. — Carattere generale del medesimo, I, 55-57, 183, 250.

Scapte-Ile; sue miniere, II, 520, 521. — È il luogo in cui visse Tucidide nel suo esiglio, 522, 530.

Scazonti (trimetri), I, 227, 233, 234.

Scefros, lugubre canto in Tegea, I, 29.

Σχήματα τῆς λέξεως, II, 514, 516. — *τῆς διανοίας*, I, 514, 515, 516, 572.

Scena dell' antico teatro; sua costruzione, II, 47-50. — Cambiamenti di scena, 56, 57. — Scena nell' *Aiace* di Sofocle, 48, 58, 59. — Nel *Filottete*, 48.

Schiavi; loro parte negli intrighi domestici in Atene, II, 258, 259. — Come se ne ottenessero testimonianze legali ne' casi dubbi, 510.

SCILACE, suo detto su la patria di Omero, I, 64.

Sciro; suoi pirati vinti, II, 105.

Scolii, quale specie di canti, I, 306-310. — Di Pindaro, 358. — Dei sette sapienti (?), 307, 308. — Ritmi degli Scolii, 307.

Scopadi, famiglia dominante in Tessaglia, I, 339, 540.

Scopo dell' opera, I, 1.

Scrittura; ignorata ai tempi d' Omero; ce ne è prova il silenzio di esso, I, 57. — Altre prove, ivi-59.

Scultura dei Greci; rigide simmotria nelle sue opere più antiche, II, 515.

Selimbria, città della Trecia, I, 252.

Selinunte, colonia di Megara; comedia in essa, II, 245, 246. — Purgata da Empedocle dalle esalazioni paludose, I, 415, 416.

Σήματα λυγρὰ di Omero, comprovanti la mancanza della scrittura a quei tempi, I, 57.

Semele (i dolori del parto di), ditirambo di Timoteo, II, 273, 274.

Semitiche (famiglia delle lingue), I, 6.

Senocle, poeta tragico, II, 110, 171. — Sua trilogia *Edipo, Licaone, Baccanti* e il drama satirico *Atamante*, ivi.

Senocrito di Locri Epizefirii, come musico, I, 258, 262. — Come poeta ditirambico, II, 271.

Senodamo da Citera, musico, I, 258. — Suoi poani ed iporchemi, 262. — Come poeta corale, 314.

Senofane da Colofone, come poeta epico, I, 125, 167. — Sua κτίσις Κολοφῶνος, 125. — Su l' antoriorità di Omero ad Esiodo, ivi. — Come poeta elegiaco, 195, 196, 198. — Come filosofo, 408-411. — Suoi pensamenti, 409, 411. — Come fondatore della scuole eleatica, 125, 195, 408, 409.

Sette sapienti; su che poggia la loro fama, I, 394. — Come autori di *Scolii*, 307, 308. — Di *Apoftegmi*, 338.

Sferos di Empedocle, I, 418, 419.

Sibari; amore de' suoi abitanti per le favole di animali, I, 231, 232. — Loro *Apoftegmi*, 232. — Distruzione della medesima, 382.

Sibaritiche favole, I, 231, 232.

Sicilia; particolare ingegno pronto e svegliato dei Greci di essa, II, 299.

Sicione; signoreggiata dai Pelasgi, I, 15. — Certami di rapsodi in essa, 49. — Ditirambi tragici ivi cantati, 50, 56, 57.

Sicofanti di Atene, II, 211, 212.

Sigeo, conquistate dagli Ateniesi, I, 270. — Tempio di Minerva al Sigeo, 271.

Signoria principesca nelle città Greche, I, 165.

Simalo, cortigiano di Policrate, I, 297.

Simonide di Amorgo, come poeta elegiaco, I, 175. — Come poeta iambico, 223, 224. — Le donne assalite da' suoi iambi, ivi.

— il genealogo, I, 338.

— di Ceo, I, 312, 331, 347, 350, 351; II, 8. — Sua opinione su la patria di Omero, I, 65. — Sua famiglia dedita alle arti musiche, 241, 337. — Notizie su la sua vita, 337-340. — Sua inimicizia con Timo-

creonte di Rodi, 330. — Indirizza contr' esso un epigramma, 201. — Come χοροδιδάσκαλος, 338. — Fecondità del suo ingegno, 340-342. — Sminuzzamento de' suoi sentimenti, 344-346. — Sua arte mnemonica, 339. — Simonide come poeta elegiaco, 196, 197. — Come poeta epigrammatico, 200-202, 304. — Lingua de' suoi epigrammi, 202. — Alcuni de' suoi epigrammi, 200, 201, 296. — Come lirico, 231. — Come autore di *Scolii*, 307, 308. — Come poeta corale, 333, 337-346. — Suoi epinicii, 342-344. — Suoi treni, 344. — Suoi iporchemi, 341. — Suo ditirambo *Mennone*, ivi; II, 28.

Simus, maschera delle Atellane, II, 245.

SINOPE; etimologia del vocabolo, II, 234. — Suo culto a Giove ctonico, ivi.

Sinti, popolo di Tracia, I, 294.

Siracusa; sua fondazione, I, 136, 137. — Certami di rapsodi in essa, 49.

SITALCE, re trace alleato d' Atene, II, 208.

SMERDIE, cortigiano di Policrate, I, 297.

Smirne, come colonia ionia fondata da Efeso, I, 65. — È detta anche colonia ateniese, 62, 65. — Come colonia eolica, 65, 66. — Sue vicende per l' incontro delle due stirpi ionia ed eolica, 66, 67. — Come patria di Omero, 64, 65. — Come colonia di Colofone, 66, 179. — Cade sotto la dominazione dei re lidii, 179, 180.

SOCRATE, l' attico sapiente; nelle *Nubi* d' Aristofane, II, 218, 221, 222. — Come poeta di favole, I, 233, 234. — Come instruisse i giovani, 287. — Se abbia potuto conversare con Parmenide e Zenone, 411. — Come movente alla coltura, II, 373.

SOFILO, padre di Sofocle, II, 103.

Sofisti; loro professione, II, 294. — Loro dottrina, 295. — Loro aziona su la Grecia, 297, 298. — E più ancora su Atene, 47. — Loro merito nello svolgimento dell' orazione prosastica, 294, 298, 299. — Sofisti siciliani ed attici, 298, 299.

Sofistica. Vedi *Retorica sofistica*.

SOFOCLE, il figlio di Sofilo, tragico, II, 20, 33, 67, 73, 81, 104-132, 133, 136, 139, 140, 147, 191, 371. — Come stratego nella guerra contro Samo, 106. — Sua relazione con Erodoto, ivi, 107. — Con Pericle, 13, 14, 106. — Accusa di Jofone contro di esso, 126. — Giudizio di Sofocle su la natura della terra attica, 4. — Suo giudizio su Eschilo, 109. — Suo certame con Eschilo, 103, 106, 123. — Sapere politico di Sofocle secondo Jone di Chio, 109-112. — Qualità intellettuali di Sofocle, 133. — La poesia come sua occupazione, 107. — Sul carattere de' suoi drami e di quelli di Euripide, 136. — Coro di Sofocle, 44, 120. — Introduce nella tragedia il terzo attore, 52, 111, 112. — Ed anche un quarto, 52, 53. — Tendenza della tragedia di Sofocle, 109-112. — Sua lingua poetica, 130, 131. — Stile artistico

di lui, 109, 131, 132. — Sua ironia artistica, 119, 131. — Iporchemi della tragedia di Sofocle, 67. — Bellezza delle sue liriche, 132. — Numero de' suoi drami, 107, 108. — De' suoi singoli drami: *Aiace*, 41, 48, 58, 59, 109, 120-125, 133, 135. — Andamento del medesimo, 121, 122. — *Antigone*, 53, 56, 64, 106, 108, 109, 111-114, 135, 136 — Disegno del drama, 112-114. — A che tenda tutta la tragedia, 114. — *Edipo Coloneo*, 52, 53, 64, 65, 67, 109, 125-130, 133, 193. — Svolgimento del medesimo, 127-129. — *Edipo re*, 56, 109, 118-120. 130. — Su che s' aggira l'azione del drama, 118-120. — *Elettra*, 109, 110, 114-117. — Suo svolgimento confrontato coll' *Orestiade* d' Eschilo, 114-117. — *Filottete*, 48, 64, 109, 133-125, 133, 136. — Suo andamento, 124. — *Trachinie*, 109, 133. — Loro andamento, 117, 118. — *Triptolemo*, 106.

SOFOCLE, il giovine, tragico, II, 53, 109, 126, 130, 175, 176.

SOFRONE, suoi mimi, I, 228.

SOLONE, come ordinatore delle gare dei rapsodi, I, 97. — Come fondatore della democrazia ateniese, II, 562. — Sua elegia *Salamide*, I, 167, 183, 184. — Sua legislazione e carattere, 182, 183, 181-186, 224, 229; II, 7, 281. — Come poeta ed amico della poesia, I, 179; 182-187, 198, 221, 223, 271, 292; II, 1, 2, 52. — Sue elegie, I, 184-186. — Carattere delle medesime, 184, 185, 195. — Anima della poesia soloniana, 185, 186. — Sue γνῶμαι, 187. — Come poeta gnomico, 187. — Come poeta elegiaco, 182-187. — Come iambico, 224, 225. — Come poeta trocaico, 225, 226. — Come autore di *Scolii*, 307, 308.

Sparta, sua musica guerresca, I, 167. — Suo stato durante la seconda guerra messenica, 172. — Suoi conviti comuni, 209. — Sue danze in coro, 212. — Come centro di coltura, II, 2. — Alterezza de' suoi abitatori, 6.

SPENDONE, poeta corale spartano, I, 314.

Spondaico (spondeo), piede del verso, I, 251.

Σπονδή (libazione), I, 112, 251.

Stasimo, canto del coro tragico, II, 61, 62, 143, 195. — Differenza fra lo stasimo e 'l parodos, 61, 62.

STASINO di Cipro, poeta ciclico, I, 101-106. — Sue *Ciprie*, 86, 99, 101, 103. — Andamento delle tradizioni in esse narrate, 104-106.

Statue d' onore in Atene per i poeti, II, 173. — Per i vincitori nelle lotte, I, 342.

STESANDRO, il Samio; per il primo accoppia la cetra al canto dei carmi omerici, I, 52.

STESICORO, il vecchio, I, 126, 312, 321-330. — Sua famiglia di professione musicale, I, 241. — *Tisia* come il suo nome primitivo; 323. —

Tempo in cui visse, 322. — Suoi antenati, ivi, 323. — Tendenza della sua età, 323. — Come autore della poesia corale, 317. — Come introduttore dell' epode, 325. — Versi stesicorici, II, 324. — Come poeta corale, I, 321-330. — Favole di annali appo Stesicoro, 230. — Sua novella poetica *Calice*, 284, 328. — Sue poesie erotiche, 328, 329. — Sua poesia bucolica, 329, 330. — Suoi epitalamii, 330. — Metri che usò, 324. — Sua lingua, ivi. — Subbietti di alcune sue poesie, 325. — Come trattò questi subbietti, ivi-328.

STESICORO, iuniore, poeta, I, 323.

— l' instruttore di cori in Atene, I, 323.

STESIMBROTO di Taso; sul carattere di Cimone, II, 47.

Στιχῳδοί, lo stesso che i rapsodi, I, 51.

Sticomitie della tragedia, II, 71.

STRATTI, poeta comico, II, 191.

Strime conquistata dai Tasi, I, 220.

Strimone; sue miniere d' oro, II, 7.

Strofa presso Archiloco, I, 220.

Στρογγύλον, II, 368.

SUSARIONE; sue gare coi τρυγῳδοί in relazione con l' origine della comedia, II, 188.

Συμποτικά in Isparta, I, 176, 177. — Di Alceo (?), 274.

T

Τὰ ἀπὸ σκηνῆς (quali canti nella tragedia), II, 68.

TACITO; sue istorie paragonate con quelle di Tucidide, II, 352.

TAIDE, amante di Menandro, II, 261.

TALETA di Creta, musico, I, 256, 257-261, 262, 265, 312; II, 3. — Suoi peani ed iporchemi, I, 258, 259. — Sue composizioni iporchemate per la danza pirrica, 261. — È invitato a Sparta a ricomporre la città, 257. — Non fu maestro a Licurgo, ivi.

TALETE di Mileto, filosofo; notizie sulla sua vita, I, 394. — Fondamento della sua attività e suoi principii filosofici, ivi-396. — Come fondatore della scuola de' fisici ioni, 394. Come autore di *Scolii*, 307, 308. — Suoi apoftegmi, 338.

TAMIRI, tracio cantore presso Omero, I, 41, 44, 48.

Tanagra, patria di Corinna, I, 353.

TARA, rappresentato sopra un delfino, I, 333.

Taranto; sue feste in onore degli antichi eroi, I, 326.

Targelie festa ionia ad Apollo, I, 165; II, 3. — Comune anche agli Ateniesi, 13.

Tarra, città in Creta, I, 257.

TÁRTARO; suo nascimento presso Esiodo, I, 138. — Sua lotta con Giove, 141. — Il Tartaro dipinto da Polignoto, 211.

Taso; colonia di Paro, I, 211. — Suo culto a Demeter, ivi. — Suoi coloni molestati dai Traci, 176.

Tavola iliaca, I, 326, 327.

TEAGENE, tiranno di Megara, I, 188, 189.

Teatro attico; sua costruzione, II, 42, 43. — Disegno del medesimo, 46.
— *macedonico*, II, 45.

Tebaide, poema ciclico attribuito ad Omero, I, 108, 109.

Tebe; tomba di Lino in essa, I, 28.

TELECLIDE, poeta dell' antica comedia, II, 198, 238.

Telegonia, poema ciclico in continuazione all' *Odissea*, I, 107, 108, 379.

TELESICLE, padre di Archiloco, I, 212.

TELESTE di Selinunte, poeta ditirambico, II, 271.

Τελεταί, canti di consacrezione, I, 40.

TELO, suonator di flauto, I, 256.

TEMISTOCLE, I, 340. — Come nomo di stato, II, 12, 85, 285, 329. — Come oratore, 9, 287. — Come corego, 54. — Assalito dai versi di Timocreonte, I, 350.

Tempio di Giove Olimpico in Atene, II, 7.

Tenaro il promontorio, I, 429.

Teo; luogo in cui si tenevano certami di rapsodi, I, 49. — Conquistata dai Persiani, 293, 294, 296.

TEODECTE di Faselide, tragico, II, 178-180. — Suoi drami: *Mausolo*, *Oreste*, *Linceo*, 179.

TEOCRITO, il poeta idillico, I, 305, 329, 330; II, 273.

TEODORO di Samo, architetto, II, 300.

TEOFRASTO, II, 260.

TEOGNIDE, poeta elegiaco, I, 166, 167, 187-195, 198; II, 2, 218. — Circostanze della sua vita che operarono sul tono delle sue elegie, I, 189-192. — Sue relazioni col suo amico Cirno, 192, 193. — Sue poesie allusive a simposi, 194, 195. — Sua *Gnomologia*, II, 248.

TEONE, maestro di retorica, I, 231.

TEOPOMPO, poeta comico, II, 191.
— istorico, II, 179.

TEORIDE, amante di Sofocle, II, 126.

Tera, I, 151.

TERAMENE, uno dei trenta tiranni, I, 348.
— l' oratore, II, 290, 306.

TERENZIO il comico, poeta romano, II, 49, 236, 239.

TEREO, re tracio, II, 227.

TERONE, tiranno d' Agrigento, I, 340, 349, 351, 353.

Terpandro, il lesbio, poeta e musico, I, 236, 312, 320; II, 2. — Suoi νόμοι da cantarsi colla cetra, I, 249. — Adattati agli esametri di Omero, 52, 166, 241, 242; II, 269. — Inventore della cetra a sette corde, I, 117, 243. — Come il creatore della musica greca siccome arte, 240-251. — Suo inno a Giove, 250, 251. — Epoca in cui visse, 242, 243. — Sue vittorie ne' certami musicali, 242. — Come ritrovatore del Barbiton, 246. — Suo sistema regolare di modi musicali, 248, 249. — Semplicità ritmica delle sue composizioni, 250. — Suoi proemii, ivi. — Come inventore degli *Scolii*, 307. — Come autore della poesia corale, 317.

Terra; suo nascimento presso Esiodo, I, 158.

Tersite presso Omero, I, 82; II, 163.

Teseo, l'eroe; sue ossa riportate in Atene, II, 103.

— discendente d'Eumelo, come οἰκιστής di Smirne, I, 65.

Tesi, elemento del ritmo, I, 53, 54.

Tesmoforie (la festa delle), I, 118.

Tespi, i distruttori di Ascra, I, 124.

Tespi, compone pel primo un'azione drammatica aggiungendo un attore al coro, II, 31-33, 50. — Sue danze, 32. — Suo coro, ivi. — Su la tragedia *Penteo*, 31, 32.

Tespie, il luogo in cui si cantavano inni su l'*Eros*, I, 158. — Festa delle Muse che vi si celebrava, 49.

Tesprozia, poema epico antichissimo, I, 161.

Testoride, poeta epico, I, 63.

Tetrachordon, cetra a quattro corde, I, 243.

Tetralogie dei tragici, II, 73, 76, 108, 171.

Tetrametri dactylici, I, 318.

Tetrametro trocaico, I, 210; II, 200. — Presso Archiloco, I, 216. — Presso Solone, 226. — Nel dialogo della tragedia, II, 52, 71.

— anapestico nella comedia, II, 200.

Τετράς del principio e della fine d'ogni mese presso Esiodo, I, 131.

Thetes, gli operai presso Omero, I, 70.

Threnos, come lamento de' morti, I, 32. — Treni di Simonide, 344. — Il treno come poesia popolare, 33. — Va distinto dalla elegia di tono lugubre, 178.

Tifeo; sua nascita, I, 138, 141. — Sua ribellione contro Giove, 141. — Giace sotto l'Etna, 370.

Tilfossa. Vedi Demeter.

Timele, come parte del teatro greco, II, 43.

Timocle di Siracusa, poeta orfico, I, 383.

— poeta della comedia mediana, II, 253. — Sua comedia *Soffo*, 283.

Timocrate, poeta corale, I, 314.

TIMOCREONTE di Rodi, poeta lirico, I, 201, 251, 250. — Epigramma di Simonide (suo rivale) contro di lui, 201. — In che si fonda la sua celebrità, 350.

TIMOTEO, il Milesio, poeta ditirambico, II, 269, 270. — Suoi νόμοι κιθαρῳδικοί, 270. — Suo ditirambo *I Dolori del parto di Semele*, 273, 274.

TIRTEO, poeta elegiaco, I, 167, 171-175, 181, 319. — Epoca in cui visse, 171. — Su la sua patria, ivi, 172. — Sue elegie Eunomia, 172, 175. — Altre elegie (ὑποθῆκαι δι' ἐλεγείας), 173, 174. — Sensi che inspirava colle sue elegie, ivi. — Qual uso facesse poscia Sparta de' suoi carmi, 174, 175. — Canto a Dioniso attribuitogli, 515.

TISIA, come il primitivo nome di Stesicoro, I, 323.
— l' oratore, discepolo e rivale di Corace, II, 500, 501. — Come maestro di Lisia, 547. — E di Isocrate, 559.

Titani; loro origine, I, 140, 585. — Segnano il passaggio dagli enti originari alle divinità olimpiche, 137. — Loro scioglimento dalle catene, 578, 579. — Come uccisori di Dioniso, 583, 586, 587.

Titanica età, I, 88; II, 91.

Titanomachia, poema epico di dubbio autore, I, 157.

TITONE; suo mito presso Ibico, I, 337.

TOLINO, comico di Megara, II, 245.

Tonalità della musica greca; loro generi: diafonico, I, 242, 243; 244. — Cromatico, 245. — Enarmonico, ivi, 255.

Toni della musica greca, I, 272. — Loro modi; dorico, 246, 247. — *Frigio*, ivi. — Lidio, II, 246, 247. — Ionio, I, 247. — Eolico, ivi, 248.

Τοῦ δέοντος, II, 285.

Traci Pierii, I, 40-41.

Tragedia, lirica, II, 27, 28, 65, 187. — Col carattere del drama satirico, II, 29, 32. — Suo colorito bacchico, 38, 39. — Sua impronta ideale, ivi, 136, 137. — Suo contenuto e tendenza generale, 54, 57, 58, 90, 91. — Sua relazione con l' epica, I, 87. — Lingua della tragedia, II, 570. — Costume delle persone tragiche, 39, 40. — Gesticolazione tragica, 40. — *Atti* della tragedia e varietà nel loro numero, 64, 65. — Tragica κάθαρσις, 93, 94. — Proprietà dell' antica tragedia, 64-72, 110-112. — Definizione della medesima data da Aristotele, 72. — Eccellenza che raggiunse per opera d' Eschilo, Sofoclé ed Euripide, 169. — Tendenza della medesima coi posteriori tragici, ivi, 170, 176.

Τραγικὸς τρόπος, inventato da Arione, I, 332; II, 28.

TRASIBULO, ristauratore della democrazia in Atene, II, 347.

TRASIMACO di Calcedone, sofista e maestro di retorica, II, 204, 298, 568.

Treno. Vedi *Threnos*.

Treri; loro invasione nell' Asia minore, I, 169.
θρίαμβος, I, 211.
Trieterica, festa a Bacco in Delfo, II, 25.
Trilogie tragiche, II, 75, 76, 110, 137, 170. — Della tragedia di mezzo delle trilogie di Eschilo, II, 86, 93
Trimetro iambico, presso Archiloco, I, 216. — Nella tragedia, II, 71. — Nella comedia, 32, 199, 200.
Tritagonista della tragedia, introdotto da Sofocle, II, 52. — Parte chè gli competeva, 53, 54, 55, 56, 111, 112.
Trocaici versi nella tragedia, II, 70.
Τροχαῖος σημαντός, I, 324.
Trochèi, come genere di poesia culto da Archiloco, I, 217, 218.
Trochèo, come metro de' versi, I, 213, 216; II, 199.
Trono d' Apolline Amicleo, I, 92.
Tucidide l' istoriografo, I, 282, 448; II, 217, 286, 288, 313, 317, 320–349, 366, 371. — Come oratore, giudicato da Cicerone, 290. — Stile della sua istoria ed orazioni inseritevi, 311, 312. — Notizie intorno alla sua vita, 320, 321, 322. — Se ascoltasse leggere a Erodoto la sua istoria, I, 439. — Sua cultura e dizione pericleа, II, 322, 323. — Indole e concetto della sua istoria, 323, 324. — Disegno e disposizione della sua istoria, 324–329. — Modo con cui trattò la materia, 329–331. — Lucentezza della sua narrativa, 332. — Sua prosa, 201. — Sue arringhe, 334–340. — Suo scopo nell' introdurle nell' istoria, 335, 336. — Con esse caratterizza le persone, 336–338. — Sentimenti dell' autore in esse, 339, 340. — Influenza della retorica sofistica su le sue arringhe, 337, 338. — Elocuzione e stile di Tucidide, 340–343. — Sua breviloquenza (velocità del significare), 341. — Suo periodare, 342, 343. — Suo stile nelle orazioni simile a quello di Antifonte, 343–345. — Considerazioni sul libro primo, 326–329. — Sul libro ottavo, 330.
— figlio di Milesia, politico, II, 322.
Turii, fondazione di questa colonia, I, 415, 437; II, 347. — Vi si recano anche: Tucidide, ivi, 349. — Empedocle, I, 415. — Erodoto, 437.
Θυσία (sacrificio), I, 112.

U

Ulisse presso Omero, I, 94, 95. — Suo oracolo presso gli Euritani, 94. — Suo arco, 94, 159.
Ulissi, comedia di Cratino, II, 240, 241.
Uovo cosmico, degli Orfici, I, 380, 384.
Ὑπόκρισις (mimica dramatica), I, 53.

Ὑποκριτής (quale primo attore), II, 51.
Uranos presso Esiodo, I, 140. — Sua mutilazione, I, 141.

V

Vati dell'età eroica, I, 46.
VIRGILIO, il poeta latino, I, 101.

Z

Ζαγρεύς, I, 40, 377, 379, 386, 387.
ZALEUCO; sue leggi per le prime affidate alla scrittura, I, 57.
Zancle, colonia di Calcide, I, 322.
ZARECE, poeta corale di Sparta, I, 314.
ZENODOTO; sua ἀθέτησις, I, 91.
ZENONE, il filosofo eleatico, I, 413, 414, 418; II, 14, 296, 366.
Ζεύς; significato di tal vocabolo, I, 21, 22. — Come dio; vedi *Giove*.
Zeusi, sua scuola pittorica giudicata da Aristotele, I, 301.
Ζοφοδορπίδας (Pittaco presso Alceo), I, 372.
ZOPIRO di Eraclea o di Taranto, poeta orfico, I, 383.

INDICE DEL VOLUME SECONDO.

CAPITOLO. XX. Atene. . . . . Pag. 1
» XXI. Origine della poesia dramatica. 21
» XXII. Della forma esterna dell' antica tragedia. 38
» XXIII. Eschilo. 73
» XXIV. Sofocle. 104
» XXV. Euripide. 135
» XXVI. Gli altri tragici. 169
» XXVII. La Comedia. 181
» XXVIII. Aristofane. 202
» XXIX. Gli altri poeti dell' antica comedia, la comedia mediana e la nuova. 238
» XXX. La lirica e l'epica poesia di questo periodo. 266
» XXXI. L' eloquenza politica in Atene prima che sia dominata dalla retorica. 281
» XXXII. La Retorica sofistica. 294
» XXXIII. L' Eloquenza politica e giudiciaria degli Ateniesi che prima fu all' arte conforme. 305
» XXXIV. L' istoriografia politica di Tucidide. 320
» XXXV. L' avanzamento della nuova arte oratoria per opera di Lisia. 347
» XXXVI. Isocrate. 360

Indice alfabetico delle materie. 377

Errata-Corrige del Testo.

Pag.	*lin.*			
79	8	Onomacritico	*leggi*	Onomacrito
175	5	i dramidi		i drami di
»	10	Anfidamante		Amfidamante
252	30	Anassandrido		Anassandride

Errata-Corrige delle Note.

Pag.	*nota*	*lin.*			
4	1	1	λεπτογεων.	*leggi*	λεπτόγεων
38	1	4	e queste		e quelle
67	5	4	un danzatore		un danzatore di nome Teleste
91	1	1	αμαρτια		ἁμαρτία
109	»	3-4	κατατεχνον μεταβαλλειν ηθος		κατατεχνον μεταβάλλειν ἦθος
114	1	1	ην		ἦν
251	3	2-3	Dionis Alessandro		Dionisalessandro
258	3	1	εταίρα		ἑταίρα
291	1	2	εἰναι		εἶναι
302	1	1	κρειττων		κρείττων
318	2	1	γενός		γένος
327	3	»	ἀ τίαι		αἰτίαι
345	2	»	ἀκουουσιν		ἀκούουσιν